

The background of the cover is a photograph of a stone wall. In the upper half, there is a circular stone carving of a face with a prominent nose and a wide, open mouth. Above the face is a wheel-like pattern with eight spokes. The lower half of the image shows the texture of the stone blocks in the wall.

ESCULTURA ROMÂNICA: ARTE E TÉCNICA

MARLENE BORGES FÉLIX



Marlene Borges Félix

2ºCiclo de Estudos em História da Arte Portuguesa

Escultura Românica: Arte e Técnica.

Volume I

2013

Orientador: Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas

Ciclo de estudos:

Classificação:

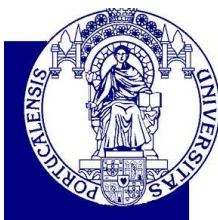
Dissertação: Escultura Românica: Arte e Técnica.

Versão definitiva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

ESCULTURA ROMÂNICA: ARTE E TÉCNICA

Marlene Borges Félix



Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa
Orientada pela Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas

Porto, 2013

“Não paramos, em suma, de reinventar a Idade Média, ou de lá fazermos as nossas compras, a preto e branco, conforme as circunstâncias. A branco, estimamos as “invenções medievais” de que ainda somos em parte devedores: o livro, a Universidade, a cidade, a catedral, os sinos e o relógio...os códigos de honra, e o “amor cortês”.

A preto, deploramos a tortura, a prisão, o pecado, o antijudaísmo...”

Jean-Claude Schmitt

Aos meus avós

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Lúcia Rosas por ter aceitado ser orientadora desta dissertação de mestrado e pela sua erudição e espírito crítico, que me indicavam os caminhos a seguir. Obrigada pelos seus valiosos ensinamentos sobre a Arte Medieval, pela recusa em fazer generalizações, abrindo sempre caminho para a reflexão dos conteúdos e pela procura de novas interpretações. Obrigada por em Seminário de Projeto I me ter desde logo incentivado a desenvolver o presente tema.

Ao Professor Doutor Celso dos Santos pela visão particular não só em relação à História da Arte, mas a tudo o que nos rodeia. Obrigada pela sensibilidade, pela atenção, pela forma como demonstrou que existem muitas formas de ver.

Ao Professor Doutor Luís Casimiro pelas palavras de incentivo para prosseguir no Mestrado em História da Arte Portuguesa. Obrigada pela troca de impressões e pelo tempo despendido.

À Ana Pereira, à Cátia da Hora e Siva e ao Alexandre Tavares pela partilha de ideias, por estarem sempre disponíveis a me ajudar.

Ao Domingos Freitas. Obrigada pela cedência das fotos de Bravães.

À minha mãe que acolheu a minha decisão com todo o entusiasmo e que durante este processo, apesar das suas preocupações, sempre me incentivou.

À Joana e à Catarina, as minhas sobrinhas, por terem a paciência de ouvir os meus desabafos.

Ao Luís, por ter sido sempre o meu suporte. Pela sua insistência para que me concentrasse na escrita, especialmente nos momentos em que sentia não conseguir finalizar o que inicialmente me tinha proposto. Obrigada por teres sido o meu companheiro de viagens e por partilhares o mesmo entusiasmo e interesse pelos monumentos que tivemos oportunidade de visitar e de fazer recolha de imagens.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo abordar alguns conceitos da estética medieval, sendo o nosso propósito confrontar as teorias de vários autores que se destacaram no estudo desta temática. Consideramos relevante a inclusão do pensamento de Meyer Schapiro, pela visão distinta do autor acerca da estética medieval e da arte românica em geral.

Seguidamente partimos para o estudo do gesto, onde exemplificamos com recurso a textos e a produções artísticas da época, a importância da gestualidade na Idade Média. Estando, contudo, cientes da multiplicidade de significados de alguns gestos. Esta constatação mantém-se ao longo de vários capítulos onde tratamos da hipotética influência islâmica na escultura românica e do estudo dos cachorros e mísulas. Estas peças, onde tendencialmente se plasma uma iconografia marginal, diferenciam-se, pelos temas representados, da maior parte dos tímpanos e de alguns capitéis que, comparativamente, não carecem de uma interpretação tão complexa.

Detivemo-nos na análise dos capitéis coríntios, tentando compreender a sua relevância para a arte românica. Com recurso a textos, inscrições e desenhos da época, procuramos entender o percurso do *artifex* medieval: perceber qual a razão para a maior parte ter permanecido no anonimato e qual o grau de envolvimento que mantinham com os projetos. Estariam estes dependentes da vontade do encomendador? Abordámos ainda a questão da itinerância do *artifex* e dos modelos, fazendo referência aos estaleiros medievais onde os *artifex* se reuniam para tomarem conhecimento e discutirem projetos e técnicas a adotar. Depois de analisadas as questões mais teóricas centrámo-nos noutras de carácter mais técnico onde enunciamos os tipos de pedra, as ferramentas utilizadas no talhe e a produção de capitéis, mencionando ainda a importância da policromia como complemento no acabamento da escultura medieval.

Palavras-chave: Arte Medieval; Estética Medieval; Escultura Românica; Gesto; *Artifex*; Artistas Medievais; Capitel; Técnicas de Escultura.

ABSTRACT

This work has the purpose of approaching some concepts of medieval aesthetics, being our goal to confront the theories of several authors that stood up in the study of this subject. We consider to be important the inclusion of Meyer Schapiro's insight, for his different point of view about the medieval aesthetics and the Romanesque art in general.

We then went on to study the gesture, where we exemplified, supported in texts and artistic productions of the time, the importance of gestuality in the Middle Ages. Being, however, aware of the multiplicity of meanings of some of the gestures. This realization is kept throughout several chapters where we address the hypothetical Islamic influence on Romanesque sculpture and the study of corbels. These objects, where a marginal iconography is tendentiously reflected, differ, on their motifs, from the majority of tympana and of some of the capitals that, in comparison, do not need such a complex interpretation.

We analysed the Corinthian capitals, trying to understand their relevance to Romanesque Art. Backed by texts, inscriptions and drawings of that time, we sought to understand the path of the medieval *artifex*: to understand why most of them remained in anonymity and to which extent where they involved in the projects. Were these solely the result of the patron's will? We approached the subject of the itinerancy of the *artifex* and of the models, relating to medieval building sites where a couple of *artifex* gather to acquire knowledge and to discuss projects and what techniques to take. After being considered the more theoretical issues we focused on more technical ones in which we listed the types of stone, the tools used on its cut and the methods used on the production of capitals, naming the importance of the polychromy as a complement to the finishing of medieval sculpture.

Keywords: Medieval Art; Medieval Aesthetics; Romanesque Sculpture; Gesture; *Artifex*; Medieval Artists; Capital; Sculpture Techniques.

ÍNDICE

1.INTRODUÇÃO	1
1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA	1
1.2. METODOLOGIA DE TRABALHO	2
1.3. OBJECTIVOS E ESTRUTURA	3
2.O SENTIDO DA ARTE E BELEZA NA IDADE MÉDIA	5
2.1 CONCEITOS	5
2.2. OS TEÓRICOS MEDIEVAIS	8
2.3. AS TEORIAS DE MEYER SCHAPIRO	14
3.ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O REPORTÓRIO ESCULTÓRICO	22
3.1 A GESTUALIDADE NA IDADE MÉDIA E SUA EXPRESSÃO NA ARTE ROMÂNICA E GÓTICA	22
3.2. EXPRESSÃO E TÉCNICA NA ESCULTURA ROMÂNICA: O ROSTO ESCULPIDO	33
3.3. A ESCULTURA ROMÂNICA COMO MEIO DE PROPAGANDA CONTRA O ISLÃO?	37
3.4.CACHORROS E MÍSULAS ROMÂNICAS: UMA ICONOGRAFIA MARGINAL?	45
3.5.IMITAÇÃO E VARIAÇÕES DO CAPITEL CORÍNTIO	56
3.5.1. APROVEITAMENTO DO ESPÓLIO ANTIGO	56
3.5.2 O INTERESSE PELO CAPITEL CORÍNTIO. REMINISCÊNCIAS DO PASSADO OU CÓPIA DO MUNDO ISLÂMICO?	62

4. O PERCURSO DO <i>ARTIFEX</i> MEDIEVAL	66
4.1 RECONHECIMENTO OU ANONIMATO?	66
4.2. AS ASSOCIAÇÕES OU CORPORAÇÕES	71
4.3. ANONIMATO DOS <i>ARTIFEX</i>	73
4.4. ATRIBUIÇÃO DA RESPONSABILIDADE ARTÍSTICA: PATRONO OU <i>ARTIFEX</i> ?	76
4.5. FONTES ESCRITAS SOBRE OS <i>ARTIFEX</i> E PATRONOS	78
4.6. DESENVOLVIMENTO DOS PROJECTOS	84
4.7. MODELOS BIDIMENSIONAIS E TRIDIMENSIONAIS UTILIZADOS PELOS <i>ARTIFEX</i>	89
4.7.1. OS MODELOS BIDIMENSIONAIS	89
4.7.2. OS MODELOS TRIDIMENSIONAIS	92
4.8. A CIRCULAÇÃO DO <i>ARTIFEX</i> OU DOS MODELOS BI E TRIDIMENSIONAIS?	93
4.9.O <i>ARTIFEX</i> ROMÂNICO NO MEIO RURAL	102
5. MÉTODOS NO PROCESSO ESCULTÓRICO ROMÂNICO	109
5.1.DAS PEDREIRAS PARA OS ESTALEIROS: A EXTRAÇÃO E TIPO DE PEDRA	109
5.2. FERRAMENTAS UTILIZADAS NO TALHE DA PEDRA	114
5.3. A PRODUÇÃO DE CAPITÉIS	118
5.4.POLICROMIAS SOBRE PEDRA	121
CONCLUSÃO	127
BIBLIOGRAFIA	131
ANEXOS	144

1. INTRODUÇÃO

1.1. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA

A escolha deste tema reside particularmente numa vontade pessoal de encontrar respostas a determinadas questões que a Arte Medieval desde há muito tempo suscitou, em particular a escultura românica, à qual se atribuiu, ao longo dos tempos, as mais variadas classificações. Se por um lado existem estudiosos que apenas se limitaram a “catalogar”, e como tal a reduziram-na *a priori*, atribuindo-lhe nada mais do que um significado pejorativo, outros autores enveredaram por caminhos diferentes e não tão superficiais e obscuros, investigando disciplinas que complementam o estudo da História da Arte, procurando, desta forma, respostas na arqueologia, na antropologia, na filosofia e em outras áreas das ciências humanas.

Desenhou-se a ideia de redigir as presentes linhas a partir de leituras de teor diverso motivadas pelo particular apreço em relação à escultura românica (a nível estético, simbólico ou histórico) aliado à dúvida constante em relação à famosa afirmação de S. Bernardo quanto à escultura românica, tão monotonamente repetida em manuais de vários teóricos. Porque teria, segundo muitos autores, S. Bernardo classificado de forma tão pejorativa a escultura românica? Seria a sua opinião partilhada pelos seus contemporâneos? Se sim, como explicamos a profusão de figuras fantasiosas na escultura românica e os monstros das gárgulas das catedrais góticas?

Contudo, foi nas unidades curriculares de Arte e Cultura da Época Medieval e Arquitectura Medieval em Portugal que uma tomada de consciência levou à constatação de que o caminho para este empreendimento não seria tão linear. Pois a multiplicidade de interpretações e a tomada de conhecimento de determinados factores nos mais variados âmbitos levaram cada vez mais ao questionamento acerca da Arte Medieval.

1.2. METODOLOGIA DE TRABALHO

O ponto de partida para este projecto consistiu em reunir uma bibliografia cujo conteúdo focasse as mais diversas áreas de estudo ligadas à Idade Média. Partiu-se de seguida para uma selecção de textos e de temas que, pelo seu conteúdo, consideramos relevantes para o nosso estudo. Porém, à medida que a estrutura da dissertação se desenhava, muitos dos textos consultados ficaram por abordar. Este facto deveu-se não só à limitação de espaço que uma dissertação comporta, mas sobretudo à escassez de tempo, que não permitiu a maturação das informações recolhidas. Por conseguinte, muitos foram os textos e autores que gostaríamos de ter aprofundado de forma a enriquecer o corpo do trabalho. Destacamos alguns autores como José Mattoso, Oliveira Marques, Jacques Le Goff, André Vauchez e Georges Duby para uma análise histórico-sociológica; André Grabar e Étienne Gibson no domínio da estética/filosofia e ainda Henri Focillon e Émile Mâle para uma análise formal e iconográfica. Também gostaríamos de ter exposto as teorias de Rudolf Arnheim, que se aplicariam no estudo da “lei do quadro” e de Artur Nobre de Gusmão quanto à problemática das “origens” do românico. De referir ainda Manuel Real e Jorge Rodrigues pela referência à ornamentação escultórica e John Tolan e Debra Higgs no que respeita ao estudo do Islão.

Desta forma, a primeira e a segunda parte deste trabalho resulta de um conjunto de reflexões que apresentamos ao modo de ensaio.

A ausência de um contexto histórico da escultura românica neste trabalho prende-se com o facto de existirem muitos textos de qualidade sobre esta matéria razão pela qual não se justifica a sua inclusão na presente dissertação.

Também o estado da arte não será aqui inicialmente tratado já que é no decorrer da dissertação que se fará essa explanação. Vários autores serão enunciados assim como teorias e investigações recentemente efectuadas. Estas serão abordadas em paralelo com outras não tão actuais, o que não significa que não sejam da maior relevância para o estudo da estética, do gesto, da técnica, das influências da escultura românica, da circulação do *artifex* ou dos modelos, etc.

1.3. OBJECTIVOS E ESTRUTURA

O presente trabalho tem como objectivo abordar alguns conceitos da estética medieval e verificar até que ponto o universo teórico se materializou nas produções artísticas medievais. Por conseguinte, o nosso propósito será confrontar as teorias de vários autores que se consagraram ao estudo da estética. Consideramos relevante, embora de forma sucinta, a inclusão do pensamento de Meyer Schapiro, pela visão distinta do autor acerca da estética medieval e da arte românica em geral, pelo que lhe atribuímos um subcapítulo. Contudo, e apesar de valorizarmos a teoria de Schapiro, encontramos outras teses que, embora distintas, servem como complemento ao estudo do autor. A inclusão da teoria de Claudio Lange nos mereceu atenção apesar do seu carácter especulativo.

Pretendemos ainda analisar a variedade de gestos na Idade Média e demonstrar como são antagónicas as opiniões de alguns autores em relação a esta matéria. Serão referidos alguns exemplos onde a gestualidade se encontra aplicada nas produções artísticas. Contudo, e por uma questão de espaço, a maior parte dos exemplos foram remetidos para o anexo. Aí encontram-se registos de imagens, não só no domínio da escultura mas em outras formas artísticas. Iremos argumentar acerca do carácter estático da escultura românica e tentar perceber se não se tratará de uma classificação demasiado redutora.

Seguidamente julgamos pertinente incluir um pequeno texto sobre o rosto esculpido na arte românica na medida em que apresenta particularidades em relação aos que eram produzidos noutras épocas, e que poderá, ou não, confirmar a questão anteriormente colocada quanto à estaticidade da escultura românica. Para tal, será essencial analisar quais as motivações que levaram a que determinados rostos no românico assumissem determinada forma.

Ainda dentro de uma abordagem figurativa iremos analisar alguns cachorros e mísulas com o intuito de perceber a profusão de monstros, de animais, de rostos e corpos em poses pouco convencionais e que animam com as suas acrobacias a fábrica românica. Para tal, iremos contrapor as teorias de vários autores que atribuem diferentes significados e referem influências das fontes mais diversas.

Julgamos fundamental fazer uma análise dos capitéis coríntios, no sentido de tentar compreender a sua relevância para a arte românica assim como recolher informações que nos permitam aproximarmo-nos do que poderá ter sido o percurso do *artifex* medieval. Posto isto, partimos com a dúvida quanto à razão do seu anonimato, qual o grau de envolvimento que mantinha com os projectos e até que ponto estaria condicionado a um programa fixo, ditado pelos encomendadores.

Esta análise ficaria incompleta se nela não incluíssemos um estudo dos modelos bi e tridimensionais, que resultou de uma recolha de informação, de cruzamento de ideias de vários autores, assim como de documentação da época, que lançam algumas hipóteses sobre o método de trabalho do *artifex*. Contudo, estamos cientes que se trata apenas de um pequeno estudo, pois seria utópico pensar que iríamos explanar na totalidade as suas vivências e a sua trajectória “artística”.

Deixando as questões mais teóricas, centrámo-nos noutras de carácter mais técnico e onde assumimos, desde já, o nosso constrangimento pela ausência de bibliografia portuguesa centrada nesta matéria. Nesta quarta parte da dissertação descrevemos o processo de talhe de um capitel, seguindo-se a referência a vários tipos de pedras, de ferramentas e alguns métodos que eram utilizados no talhe da pedra. A inclusão do tema da policromia, embora de uma forma sucinta, torna-se essencial para demonstrar que a fábrica românica que hoje conhecemos apresentava-se na Idade Média com um carácter bem distinto. E pretendemos demonstrar o efeito que a pintura tinha sobre a pedra esculpida.

Depois de expostos os objectivos e parte da estrutura do trabalho, gostaríamos de sublinhar o facto de o anexo conter imagens com exemplos de esculturas, vitrais, pinturas, etc. e cuja informação acerca da sua proveniência nem sempre aparece mencionada ao longo da dissertação. No entanto, essas imagens estão relacionadas com o tema de cada capítulo e pretendem servir de complemento ao que não foi explanado no texto, ou por razões de síntese ou pela extensão da sua descrição. Na medida possível, tentamos recorrer a imagens do nosso românico, não só para fazer jus aos *artifex* românicos portugueses mas também para justificar muitos dos exemplos dados ao longo da dissertação. Porém, nem sempre nos foi possível recorrer a essas imagens para demonstrar determinadas particularidades que não se encontram no românico português.

2.O SENTIDO DA ARTE E BELEZA NA IDADE MÉDIA

2.1 CONCEITOS

Na Idade Média o conceito de Arte tinha um significado bastante diverso, designando, antes de mais, uma produção manual ou mecânica, que era realizada segundo a observação de certas regras. Aquele que pensava na forma de um objeto e mais tarde o concretizava, tinha o nome de *Artifex*¹.

Era necessário para essa condição que uma matéria em bruto fosse modificada e se tornasse apta para servir fins mais complexos, como Georges Duby exemplifica “a obra de arte é, em primeiro lugar, objeto de enfeite, de ostentação. Mas também, sempre de superação. Pois ela estabelece algum contacto com o sagrado.”².

É uma manifestação de poder, de glorificação, da onnipotência de Deus. Ela sai do escuro para se ligar à luz, ao esplendor, logo ao divino.

A “Arte” medieval foi também uma fonte de investimento, pois era através dela que muitos monges obtinham lucro e por essa razão o seu carácter religioso não se pode dissociar do fim económico³. Existia uma diferença entre as artes liberais, entre as quais se englobavam a lógica, a retórica e a poesia e as artes mecânicas, onde se utilizavam as mãos. Estas eram secundarizadas pelo homem medieval, razão pela qual não conhecemos muitos nomes de escultores, mestres das catedrais e pintores⁴. Para Huizinga a arte tinha sobretudo uma função social, servindo para afirmar a importância de uma capela, de uma doação, de uma personalidade ou até de uma festividade, mas nunca para fazer sobressair o artista⁵. Foi a partir deste cenário que o *artesanato*, assim como o conhecimento técnico “artístico”, formava parte daquilo a que hoje designamos por arte.

¹ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.142.

² DUBY, Georges – *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990, p.10.

³ DUBY, Georges – *Op. Cit.* pp.9-13.

⁴ ECO, Umberto – *Idade Média. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

⁵ HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Braga, Editora Ulisseia, 1996, p.266.

Segundo Tatarkiewicz, só uma pequena parte das chamadas belas artes eram consideradas na Idade Média, embora não tivessem um lugar de destaque. O seu papel era inferior, não contemplando qualquer intenção estética mas apenas religiosa.

A arte tinha deixado de ser um fenómeno individualista, passando a reger-se por uma série de regras ditadas pelas irmandades e por cânones baseados na tradição. Em consequência desta tendência, que se equiparava ao que se tinha estabelecido na antiga Grécia, estes preceitos canónicos impediam que a arte se guiasse pela originalidade⁶. Neste ponto, discordamos do autor, porque apesar de a arte medieval se pautar por uma infinidade de regras, que mais tarde teremos a oportunidade de tratar, não foi, contudo, uma “arte” desprovida de originalidade⁷.

Definir o conceito de arte na Idade Média torna-se ainda mais complexo porque dela quase só nos restou a de natureza religiosa. O que constituiu um grande entrave para a compreender na sua totalidade, já que da arte profana nos chegaram raros espécimes. Mas seria a partir deles que mais facilmente se poderia entender os procedimentos técnicos e artísticos assim como a sua relação com a vida social⁸.

Quanto ao conceito de beleza na arte, Tatarkiewicz refere que essa temática nunca foi mencionada nas obras literárias medievais e se as criações artísticas medievais se consideraram como belas, terá sido por ação casual e não deliberada já que a criatividade e a habilidade artística não eram tidas em conta.

Esta ausência da procura do Belo na arte justifica-se pela afirmação de Tatarkiewicz ”a beleza não se procurava na arte, porque de acordo com as ideias da época, a beleza podia se encontrar mais facilmente na natureza - na criação Divina”⁹.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.142.

⁷ Contudo, nos finais da Antiguidade Clássica, começou a haver uma consciência de que o homem não criava, pois era impossível modelar a partir do nada. Mais tarde surgiu um conceito entre os antigos que exprimia esta ausência de criatividade: *ex nihilo nihil*. Na Idade Média este conceito alterou-se porque se considerou que era possível criar algo a partir do nada. Esse atributo era no entanto reservado ao Criador e portanto os padres da Igreja aceitavam este conceito de criação, estando, no entanto, conscientes de que o homem era incapaz de criar o que quer que fosse. Isso seria uma tarefa exclusiva de Deus. TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.287.

⁸ HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Braga, Editora Ulisseia, 1996, p.252.

⁹ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *Op.Cit.*142.

Também Huizinga nos traça um panorama similar: A arte existia não como um meio de contemplação por si só mas como algo que era uma expressão da vida, era ela que servia “para sustentar os voos do êxtase religioso ou de acompanhamento às delícias do mundo.” Considera que ela era concebida sem qualquer intenção de criar uma “pura beleza”¹⁰.

O conceito atual de beleza diverge na sua apreensão daquele que a Antiguidade Clássica tinha. Para os gregos este conceito atingia patamares bem mais amplos, não se restringindo apenas à admiração das figuras belas, das cores e dos sons mas sobretudo dos pensamentos e costumes belos. E é nas obras de Platão que esta ideia se encontra bem vinculada. Tomando como exemplo a sua obra *O Banquete*, o conceito de beleza explanado aproximava-se muito da ideia do bom já que, segundo Tatarkiewicz, não era a beleza visível e audível que aí o preocupava¹¹.

Esta questão da beleza aliada à bondade e à verdade reflete a teoria de Platão e a sua atitude perante a Arte. Para o filósofo, a arte só tinha um propósito: “servir a moral e a política”¹². A beleza encontrava-se nas formas geométricas, baseadas na proporção e num conceito matemático do universo. Porém, Platão considerava a arte como uma falsa beleza pois não era mais do que uma cópia desta¹³. No entanto, outras correntes de pensamento continuaram a definir o conceito de beleza. No século V a.C. os sofistas definiam-na como tudo aquilo que era agradável à vista e ao ouvido. Outra definição é dada mais tarde pelos estoicos que se limitavam apenas à visualidade das coisas. A figura proporcionada e a cor atrativa passam a ser, para eles, premissas essenciais para se encontrar a beleza¹⁴.

Segundo Vitruvius, a beleza consiste nas proporções das partes e no seu ordenamento e inter-relação¹⁵. Este conceito altera-se com Plotino para quem a beleza não podia ser sustentada apenas pela ordem e proporção, pois se assim fosse só as

¹⁰ HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Braga, Editora Ulisseia, 1996. p.253.

¹¹ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.154.

¹² PLATÃO – *A República. Diálogos I* Mem Martins: Publicações Europa-América 3º edição, p.21.

¹³ ECO, Umberto – *On Beauty. A History of a western idea*. London: Secker & Warburg, 2004.p.50.

¹⁴ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *Op.Cit.*p.154.

¹⁵ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos.1996,p.157.

coisas complexas poderiam ser belas¹⁶. O Filósofo argumenta que um objeto belo pode ser composto por partes feias e que a simetria não pode constituir o único critério para medir a beleza¹⁷. Esta teoria será fundamental para a estética medieval sendo verificada em Pseudo-Dionísio, o Areopagita para quem a beleza consistia na proporção e no esplendor¹⁸. O Belo e o Bem eram o mesmo e “since beauty is the source of all things that exist, everything has a degree of beauty”.¹⁹

2.2. OS TEÓRICOS MEDIEVAIS

Apesar da diversidade teórica, muitos dos conceitos gregos de beleza foram retomados pelos medievais. E parte dessa estética foi assimilada e transformada por Santo Agostinho. Eram a medida e o número que garantiam a ordem e a unidade das coisas e era através delas que se chegava à beleza. Quanto mais algo se aproximasse da moderação, da forma e da ordem (*modus, species et ordo*) mais condições teria de alcançar a bondade. O que para Santo Agostinho era o mesmo que se aproximar da beleza. Analisando estas três qualidades, constatamos que estamos perante uma interpretação matemática da beleza. Daí que Santo Agostinho, como cristão, tenha mais tarde integrado outros conceitos necessários para “encontrar” a beleza: o ritmo e o contraste. Aqui os parâmetros de beleza passam a englobar outras categorias como a desigualdade e a disparidade, condições necessárias para contrastar com a ordem. Afinal todas estas qualidades faziam parte de um mundo criado por Deus.

A forma como Santo Agostinho vai alterando o seu conceito de beleza torna-se cada vez mais complexo e isto porque a beleza corporal, mas sobretudo a espiritual interessava. Passou também a distinguir as coisas belas das convenientes e das

¹⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos.1996,p.158.

¹⁷ SPICHER, Michael –*Medieval Theories of Aesthetics*. [consultado em:18-08-2013] Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/m-aesthe/#SH3b>>

¹⁸ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *Op.Cit*.p.158.

¹⁹ SPICHER, Michael –*Medieval Theories of Aesthetics*. [consultado em:18-08-2013] Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/m-aesthe/#SH3b>>

agradáveis²⁰. Quanto ao carácter utilitário do belo, adverte para a necessidade de não se considerar apenas o que é útil, caso contrário a beleza nunca poderia ser percebida na sua totalidade.

A empatia estava também muito associada ao conceito de beleza, o que demonstra uma carga emotiva em relação aos elementos do universo. A simpatia por algo, por uma pessoa, poderia determinar um “encontro” com a beleza²¹. Ao contrário da beleza, a fealdade para Santo Agostinho era sinal de falta de ordem, harmonia e unidade das formas. Contudo, a fealdade era apenas parcial pois não existia no mundo nada que fosse totalmente desprovido destes elementos. Santo Agostinho via a fealdade como uma condição essencial, pois era a partir do seu contraste com a beleza que esta era glorificada e exaltada. Tal “como uma sombra era essencial para destacar a luz”²².

A fealdade, a monstruosidade, as guerras e as doenças faziam parte do mundo criado por Deus, logo, na sua totalidade (em conjunto com outras partes constituintes do Universo), elas eram belas porque o mundo não era, para Santo Agostinho, nada mais do que uma bela criação de Deus, um aglomerado de elementos perfeitos e imperfeitos que formavam uma unidade.

Vemos mais tarde o mesmo tipo de sentimento em S. Boaventura, para quem o mundo, por mais abjeto que fosse, era aceitável devido à sua condição simbólica. Qualquer objeto poderia ser detentor de um elo místico²³.

Esta conceção do mundo ajuda a compreender a forma como S. Boaventura concebia a beleza. A sua existência podia derivar de várias causas. Tomando o exemplo de uma pintura, esta podia ser bela pela imagem que retratava e pela sua qualidade técnica mas também por bem representar a essência de uma pessoa ou um motivo. É por essa razão, diz S. Boaventura, que o diabo numa pintura é belo quando a sua maleficência aparece bem retratada.

²⁰ TATARKIEWICZ, Wladislaw - *História de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal 1989, pp.53-54.

²¹ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *Op.Cit.*p.55.

²² TATARKIEWICZ, Wladislaw - *História de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal 1989, p.57.

²³ HUIZINGA, Johan – *Op.Cit.* p.214.

Esta ideia já advém de Platão e estende-se até à Idade Média. O feio é a antítese da beleza pois rompe com a ordem, proporção e harmonia mas é admitido no campo das artes, desde que a sua representação seja um retrato psicológico “fielmente” representado. Citando Umberto Eco:

[...] A arte tem o poder de retratar de uma forma bela e a beleza dessa imitação torna o feio aceitável” (...) o feio que existe na natureza repele-nos, mas torna-se aceitável e até agradável na arte que expressa e mostra “belamente” a fealdade do feio. [...]”²⁴.

Alberto Magno referia-se à beleza fazendo as seguintes distinções: *in corporibus*, *in essentialibus* e *in spiritualibus*²⁵. Verificamos então que o conceito de beleza grego, onde a ética e estética se misturavam, se encontrava presente na ideologia medieval. Segundo Tatarkiewicz encontramos essa paridade na máxima medieval “*pulchrum et perfectum idem est*”²⁶.

Contudo, não podemos generalizar o que atrás enunciamos pois um dos textos dos *Libri Carolini* (c.790-92), redigido a pedido de Carlos Magno por Teodolfo de Orleães, enfatiza que as imagens tinham apenas um carácter representativo. Serviam para ornamentar, para fins comemorativos e pouco mais. Entendem, no entanto, que certos objetos eram nalgum sentido sagrados, tais como os relicários e cruzeiros, pois estavam consagrados à oração e à adoração de Deus. Mas como objeto em si nunca poderiam ser venerados:

²⁴ ECO, Umberto – *On Beauty. A History of a western idea*. London: Secker & Warburg, 2004, pp.132-133.

²⁵ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.154.

²⁶ Belo e perfeito é o mesmo. In: TATARKIEWICZ, Wladislaw - *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos, p.155.

[...] We do not reject images put up to remind us of great deeds or to beautify churches (...) but we object to their adoration which is contrary to custom and indeed more than superstitious; and we cannot find this worship ever to have been instituted by Patriarchs or Prophets or Apostolic men [...]²⁷

É neste sentido que Eco argumenta que a estética dos *Libri Carolini* “é uma estética da pura visibilidade e é simultaneamente uma estética da autonomia da obra figurativa.” O valor da imagem reside na sua concretização técnica e na escolha da cor e do material, estando a sua beleza dependente do “engenho do artista”²⁸. O que, para o autor, difere totalmente das teorias mais tarde enunciadas pela escola de Suger. Para este, a construção de uma igreja envolvia a transposição do material para o domínio espiritual. A catedral era um símbolo sagrado e cada uma das suas partes constituintes tinha como principal função expressar piedade e “encoding a belief in divine order”²⁹.

Segundo Ball, o regime austero instituído por S. Bernardo de Claraval a partir de 1130 levou a um retorno à simplicidade, onde as formas se tornaram menos fantasiosas em oposição ao exagero ornamental da escultura românica³⁰. O estatuto cisterciense proibiu o uso nas igrejas de sedas, ouro, prata, pinturas, vitrais e tapeçarias. Estas *superfluitates* foram motivo de ataque por parte de S. Bernardo e teólogos como Alexander Neckam, por interferir com a concentração dos fiéis. Porém, é errado considerar estas restrições como uma antipatia para com o belo. Antes pelo contrário, a Beleza era reconhecida e admirada mas era rejeitada precisamente porque a sua atração se julgava perigosa³¹.

²⁷ BARTGEN, Hubert - *Libri Carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*. Concilia, pt 2, *Supplementum*. Hannover.1924. in: NOBLE, Thomas, F,X – *Tradition and learning in search of ideology. The Libri Carolini. The Case of the Libri Carolini*," in: *The Gentle Voices of Teachers: Aspects of Learning in the Carolingian World*, ed. Richard E. Sullivan (Columbus: Ohio State University Press, 1995, pp-241-242.

²⁸ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp.132-133.

²⁹ BALL, Philip – *A Biography of Chartres Cathedral*. Universe of Stone. Harper Collins, 2008, pp.104-105.

³⁰ BALL, Philip – *Op, Cit.* p.29.

³¹ ECO, Umberto – *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, 1988, p.18.

Foi S. Tomás de Aquino quem tentou diferenciar tanto a teoria como a definição de beleza. Para o filósofo esta distinção tornava-se necessária já que o esplendor e proporção não passavam de teoria, enquanto que tudo o que era agradável de perceber se aproximava de uma definição de beleza. Para Tatarkiewicz esta divisão proposta por S. Tomás não era mais do que uma tentativa de explicar a beleza através da teoria e ensinar a reconhecê-la a partir da sua definição³².

A proporção era vista por S. Tomás com um valor ético, na medida em que todas as ações virtuosas estão corretamente proporcionadas quer através da medição das palavras quer dos atos e, portanto, a proporção baseava-se numa “lei racional”³³.

Mas talvez a importância dada ao teólogo no que respeita à descrição da beleza no campo da arte seja menos pertinente. Esta é uma afirmação de Schapiro, já que S. Tomás apenas se contenta em referir a proporção, a importância da cor, da claritas, o valor técnico da obra (desde que fosse útil). Inclusive, faz essas observações em relação a outras áreas tão distintas como a carpintaria e a cirurgia, onde a perfeição se atingia quando estava ao serviço de um fim. Posto isto, na conceção de S. Tomás, algo era considerado belo se cumprisse a sua função. Um objeto de cristal apesar de ser um material valioso, seria considerado feio se não tivesse funcionalidade³⁴.

Consequentemente, Eco afirma que para S. Tomás “uma coisa para ser perfeita, deve organizar-se justamente segundo as exigências da sua função (...) uma obra de arte (a obra da *ars*, da técnica em sentido lato) é bela se é funcional, se a sua forma é adequada ao objetivo”³⁵. Também a beleza das coisas está dependente da forma como são apreendidas, não podendo resultar de uma pura visibilidade mas de um entendimento.³⁶

Porém, para Schapiro, a beleza em Tomás de Aquino resume-se ao prazer da visão sem ter em conta outros aspetos como a expressividade, o conteúdo da forma (ou o seu carácter simbólico). É neste ponto que Schapiro refere que o sentido estético já emergente na Idade Média divergia das teorias de S. Tomás, para quem a beleza era

³² TATARKIEWICZ, Wladislaw – *Op.Cit.*p.156.

³³ ECO, Umberto – *On Beauty. A History of a western idea*. London: Secker & Warburg, 2004.p.88.

³⁴ ECO, Umberto – *Op.Cit.*p.111.

³⁵ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*.Lisboa: Editorial Presença, 2000,p.113.

³⁶ ECO, Umberto – *Op.Cit.*p.105.

uma doutrina que se aplicava ao corpo humano, aos animais, à natureza e não propriamente à arte: “The beautiful is not artistic, but natural, and the work of art is not beautiful, but useful”³⁷.

Quanto ao carácter didático da arte medieval, de que tanto se fala, há que refletir sobre alguns pontos. A *Bíblia dos iletrados*, como se designa a escultura românica, não culminava necessariamente num processo materializado para ensinar aos incultos as passagens do Evangelho. Para tal, pressupunha-se um conhecimento anterior e aprofundado da Bíblia, de forma a entender os capitéis historiados ou as esculturas dos tímpanos. Este feito nem muitos dos membros do clero eram capazes de conseguir, visto que nem todos os monges sabiam ler³⁸.

A imagem não ensinava ao fiel que este deveria admirar Deus, ela tinha uma função psicológica que criava “uma profunda convicção da realidade e um vivo sentimento de respeito”. Para reforçar esta ideia, Huizinga cita Clemanges³⁹, a propósito de uns versos que François Villon escreveu inspirado na sua mãe:

[...] Sou uma mulher pobre e velha que nada sabe; Não sei ler.
Na igreja da minha paróquia vejo o Paraíso pintado, onde há
harpas e alaúdes, E um Inferno onde os danados serão cozidos
em água fervente. Umas causam-me terror, outras dão-me alegria
e consolação. [...] ⁴⁰

³⁷ SCHAPIRO, Meyer – *Romanesque Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977, p.23.

³⁸ Para alguns monges a leitura constituía uma actividade que requeria grande esforço e perseverança. Através da *lectio divina*, que não era a leitura de um texto qualquer mas da Sagrada Escritura, acreditavam estar em contacto directo com a palavra de Deus. Porém este exercício não era para todos já que muitos monges experimentavam dificuldades na compreensão do texto, alguns até nem sabiam ler nem escrever. De acordo com José Mattoso a documentação da época refere as dificuldades que muitos enfrentavam tanto no exercício da escrita como da leitura. Um autor anónimo no século XIII escrevia que ler era mais penoso que o trabalho corporal e que quando escrevia não era só com os dedos mas que todo o corpo trabalhava.

Propagou-se pela Hispânia setentrional, sobretudo nas áreas rurais, uma “tendência mais rude”, seguida pela regra de S. Frutuoso. Como tudo indica, muitos dos monges destes mosteiros não sabiam ler nem escrever. O que se explicava por pertencerem a mosteiros pobres e localizados em zonas muito isoladas. Assim segundo as prescrições de S. Frutuoso a leitura era feita no refeitório pelo prior e explicada de seguida pelo abade. Com o tempo deu-se a organização do ensino da leitura. In: MATTOSO, José – *A Leitura e a Escrita na Cultura Monástica Medieval*. Porto: Coleção de Conferências da U. Verão: Módulo de Textus. As fontes manuscritas medievais e do início da idade moderna. Nº1. dir. de José Meirinhos. 2010, pp-210.

³⁹ Nicolas de Poillevilain ou de Clémenges (1363-1437) foi um teólogo, humanista e educador que denunciou a corrupção das instituições cristãs. [consultado em:01-06-2013] Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/414146/Nicholas-Of-Clemanges#ref145107>>

⁴⁰ HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Braga : Editora Ulisseia, 1996, p.173.

Portanto a *Bíblia dos iletrados* não pretendia ensinar as passagens da Bíblia⁴¹, nem tão pouco podemos esperar que os fiéis compreendessem estas imagens. Porém, elas serviam para criar sensações, fossem elas positivas ou negativas, e levar o crente a respeitar o poder eclesiástico.

Não podemos deixar de considerar, apesar das explicações que temos vindo a desenvolver, que por debaixo deste propósito se encontrava uma experiência estética, na medida em que eram provocadas sensações perante os objetos artísticos.

2.3. AS TEORIAS DE MEYER SCHAPIRO

É Meyer Schapiro quem nos dá uma visão totalmente oposta dos conceitos de Tatarkiewicz que temos vindo aqui a expor. O crítico rejeita a ideia de que a Arte Medieval seja apenas um reflexo de ordem religiosa ou simbólica onde se exclui por completo os aspetos sociais e a vontade coletiva de então. Também Schmitt defende que as imagens não teriam apenas uma função manifestamente religiosa, como se pode

⁴¹Como refere André Vauchez, a “Palavra Divina” constituía para os membros do clero um monopólio e como tal, “pôr as Escrituras ao alcance dos leigos constituía um perigo grave, pois estes, por serem incultos, arriscavam-se a fazer falsas interpretações” e essa reação por parte da Igreja não deixa de ser reveladora para o autor, como constata ao referir Walter Mapes para quem dar a conhecer a Palavra não era “ mais do que dar pérolas a porcos”. In: VAUCHEZ, André – *A Espiritualidade Na Idade Média Ocidental*. Séculos VII a XIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p.98. Walter Mapes refere no *De Nugis Curialium*: *In singulis diuine pagine apicibus 15 tot uolitant pennis uirtutum sentencie, tot sapientie accumulantur opes, ut de pleno possit haurire cui(cun)que Deus donauerit cifo. Nunquid ergo margarita porcis, uerbum dabitur ydiotis, quos ineptos scimus illud suscipere, nedum dare quod acceperunt ?* In :MONTAGUE RHODES James; y LiTT.D., F.B.A., F.S.A - Walter Map, *De Nugis Curialium*. Oxford University Press. [consultado em: 16-07-2013] Disponível em: < http://archive.org/stream/waltermapdenugis00mapwuoft/waltermapdenugis00mapwuoft_djvu.txt> Walter Mapes ou Map (c.1140-1208) membro do clero secular, terá prosperado ao serviço de Gilbert Foliot (1148-63), bispo de Hereford e Londres) e do rei Henrique II. Cerca de 1185 redigiu o *De Nugis Curialium*, onde revela muitas informações históricas, sobre o Estado e a Igreja. Sendo conhecido como um homem do mundo, e dotado de grande sentido de humor, não é com raridade que recorre à sátira para condenar os diversos estratos sociais. In: MONTAGUE RHODES James; y LiTT.D., F.B.A., F.S.A - *De Nugis Curialium: Courtiers' Trifles*. [consultado em: 16-07-2013] Disponível em: <<http://www.questia.com/read/85636556/de-nugis-curialium-courtiers-trifles#>>

verificar em certas imagens marginais, particularmente as desenhadas à margem dos manuscritos⁴².

Para Schapiro, a arte do século XI e XII que emergiu na Europa Ocidental não se encontrava imbuída apenas de um espírito religioso. Defende que durante este período se criou uma nova esfera artística que dava lugar a diferentes valores praticados até à data. Desta forma, a espontaneidade, a fantasia, o esplendor da cor e do movimento, assim como a expressão de sentimentos, antecipavam o que mais tarde se retratou na arte moderna. Estávamos perante uma arte que nascia à margem da religião, acompanhada por um crescente gosto pela beleza dos materiais e pela execução artística, afastando-se progressivamente do sentimento religioso inicial⁴³. Apesar desta explanação, Schapiro não renega a importância que a igreja teve na fomentação de uma arte original que se desenvolveu a partir de vontades e ideais do foro religioso. Aliás o autor até acentua a sua importância. Contudo, outros fatores como uma nova organização social, o desenvolvimento urbano e o crescimento de classes como a dos mercadores e artesãos deveriam ser levados em conta já que provavelmente permitiram que novos temas fossem sugeridos e se adicionassem diferentes perspetivas artísticas ao programa religioso⁴⁴.

Esta é pois uma questão que Schapiro pretende deixar em aberto, já que a falta de documentação não permite afirmar que tal procedimento tenha de facto sucedido. Se muitas teses, até recentes, defendem que a arte Medieval era considerada pelos seus contemporâneos apenas pelo seu aspeto devocional, utilitário e espiritual, Schapiro contraria esta ideia apoiando-se em textos dos séculos XII e XIII que nos oferecem uma visão mais ampla de uma arte que muitos consideravam ser apenas obra de monges ou de artesãos com profundas crenças religiosas.

Num desses textos, redigido cerca de 1175 por Reginald, um abade de Durham, está patente, segundo Schapiro, mais do que um sentido religioso em relação à descrição da catedral, dos ornamentos, do brilho da cor e das tapeçarias que adornam

⁴² SCHMITT, Jean Claude— *Les Images Médiévales*. Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA, Hors-série, n°2.2008, p.20.

⁴³ SCHAPIRO, Meyer — *Romanesque Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977, p.1.

⁴⁴ SCHAPIRO, Meyer — *Op.Cit.* p.2.

o edifício e que são descritas com admiração mas, mais importante, com um grande sentido de observação por parte do abade: “The most subtle figures of flowers and little beasts, very minute in both workmanship and design, are interwoven in this fabric. For decorative beauty its appearance is varied by contrasted sprinklings of rather uncertain color that proves to be yellow”⁴⁵.

A *Chronique des Abbés de Moissac*, redigida por Aymeric de Peyrac (c.1340-1406) dá-nos conta de como o abade apreciou os empreendimentos “artísticos” dos seus antecessores em Moissac, referindo a beleza das obras românicas. Descreveu o portal da Abbaye de Saint-Pierre como “*pulcherrimum, et subillissimi operis constructum*”⁴⁶

A variação das formas nas peças medievais, especialmente nas da Baixa Idade Média leva o crítico a enunciar um novo ponto de vista, argumentando que os capitéis românicos, por apresentarem demasiadas variações, sobretudo os capitéis historiados, demonstram a existência de uma tendência artística bem enraizada e nem sempre suportada por um programa fixo ou didático formulado pela igreja. Aponta para algumas esculturas como o resultado de uma vontade própria, onde o artista, a partir do talhe da pedra, experimenta a sua individualidade⁴⁷:

[...] the exuberance of carving that attended the developed Romanesque style in architecture, if partly dictated by the abbots and bishops to give more meaning to the stones and to unite function with structure, is also an expression of the individual powers and fancies of the recently born Romanesque sculptors. By the 12th century the capital was no longer canonically determined; the richness of variety suggested further variation [...]⁴⁸

Esta argumentação leva-nos a questionar até que ponto as criações artísticas estariam submetidas às teorias de ordem vigentes, onde a simetria e a lei do quadrado

⁴⁵ SCHAPIRO, Meyer – *Op.Cit.*p.12.

⁴⁶ SCHAPIRO, Meyer – *Op.Cit.*pp.138-139.

⁴⁷ IDEM.*Ibidem* – p.4.

⁴⁸ SHAPIRO, Meyer – *The Origin of the Historiated Capitals*. Dissertation at Avery Library, Columbia University. In: PERSINGER, Cynthia - *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art* .Submitted to the Graduate Faculty of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy. University of Pittsburgh. 2007,p.40.

deveriam ditar todo o arranjo compositivo, quer se tratasse de um capitel, tímpano, ou colunas de portais.

De facto, o gosto pelo simétrico, tão frequentemente tratado pelos *estetas* medievais encontra a sua concretização na escultura românica. São infindáveis os exemplos que podemos encontrar aí. Sendo a sujeição da figura ao quadro, para Eco, uma explicação para as “deformações alucinantes”. Elas surgem não de uma vontade artística, ou de um princípio expressivo, mas apenas “de uma exigência compositiva”⁴⁹. Mas para Schapiro a sujeição da escultura românica aos conceitos de simetria são redutores, pois embora não deixe de constatar esse princípio, também não deixa de assinalar várias produções onde a assimetria dominava, tomando como exemplo alguns dos capitéis do claustro de Moissac⁵⁰. E, para reforçar a sua ideia quanto à sujeição da escultura ou desenho à moldura, refere que muitas das iniciais de manuscritos românicos eram desenhadas em primeiro lugar e só depois é que uma moldura lhes era adaptada. O que explica que tanto a moldura como a inicial (letra) estabelecem relações entre si “rather than from a submission of the letter to an *a priori* frame”⁵¹.

Schapiro acentua ainda a importância da expressividade na escultura românica mas não como consequência de apenas um esquema geométrico, de uma obediência aos cânones da época, pois para autor, como já referimos, o artista gozava de uma certa individualidade.

Podemos melhor constatar esse individualismo artístico na época medieval quando analisamos a vasta produção de iluminuras. É nelas que encontramos ornamentos nas iniciais, animais fantásticos, bestas, elementos vegetais que em muito diferem do significado original do texto⁵². O que leva a supor que não houve concordância entre o copista e o iluminador enquanto o manuscrito estava a ser elaborado.

⁴⁹ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p.55.

⁵⁰ SCHAPIRO, Meyer – *Romanesque Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977, p.165

⁵¹ SCHAPIRO, Meyer – *Op. Cit.* p.1273

⁵² *Ibidem*, p.5.

O *Physiologus* de Berna⁵³ ilustra bem esse procedimento, quando o iluminador representa livremente uma sereia-peixe, enquanto o texto se refere a uma sereia-pássaro⁵⁴. Dado o caso enunciado parece-nos que nem sempre os programas iconográficos eram respeitados, ou por ausência deles, ou por vontade artística, ou ainda por erros de interpretação entre encomendador e “artista”, o que consequentemente levava a resultados muito diferentes das obras. Além do mais, nem todos os copistas e ilustradores eram monges, muitos eram laicos contratados que tanto podiam trabalhar no mosteiro ou em casa⁵⁵.

Para sustentar a sua teoria, Schapiro abala com um dos princípios mais significativos dos *estetas* medievais: a arte como utilidade. Para tal, o autor toma como exemplo a enorme quantidade de ornamentos das igrejas românicas e góticas, pondo em questão a verdadeira utilidade das gárgulas, pináculos, modilhões e outros elementos que considera sem utilidade, por não contribuírem para o equilíbrio da estrutura do edifício: “The building is an aesthetic creation and certain parts once declared to be constructive are now seen to be expressive and ornamental”⁵⁶.

Devemos, no entanto, ter em conta que Schapiro tem uma visão bastante contemporânea da arte medieval e essa tendência leva-o, por vezes, a descreve-la como ela se afigura aos nossos olhos, mesmo levando em atenção os aspetos sociais e antropológicos daquela época. Porém, não deixamos de nos interrogar com as questões por si desenvolvidas, na medida em que rompe com muitos estereótipos e muitas generalizações feitas acerca da arte desse período.

No seu artigo *On The Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, Schapiro continua a questionar os parâmetros já há muito estabelecidos por vários historiadores no que se refere ao carácter utilitário e religioso da arte medieval. Dá a sua opinião acerca da visão que S. Bernardo de Claraval tinha perante a arte românica, em particular a

⁵³ O *Physiologus* de Berna foi produzido em Reims entre 825-850. [consultado em:10-08-2013] Disponível em: <<http://bestiary.ca/manuscripts/manu1345.htm>>

⁵⁴ MARX, Jacqueline Leclercq – *Los Monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones*. Anales de História del Arte, 210. Volumen Extraordinário. p.261.

⁵⁵ HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura. A Idade Média*. Vega, Estante Editora s/data. p.87.

⁵⁶ SCHAPIRO, Meyer – *Op.Cit.*p.4.

escultura produzida para os claustros. Como se sabe, o santo não deixou de criticar as formas grotescas que eram produzidas, porém o texto da *Apologia ad Guillelmun abbatem*⁵⁷ não deixa de ser antagónico pois as cabeças sobre um único corpo, os monstruosos centauros, os semi-homens que aparecem representados nos capitéis dos claustros não deixam de ser consideradas por S. Bernardo como uma “espécie de estranha formosidade disforme e disformidade formosa?”⁵⁸.

O que está implícito na *Apologia* é uma reprovação face às esculturas por não serem apropriadas ao culto e por serem desprovidas de qualquer significado didático ou de sentimento religioso o que as torna sem qualquer utilidade. Faz, no entanto, uma distinção, considerando que as belas pinturas, as variadas esculturas e adornos em ouro e todo o esplendor e luxo instigado pela ordem de Cluny se apropriavam para atrair o povo às catedrais pois a devoção destes era feita mais por via da materialidade do ornamento do que propriamente pelo seu valor espiritual. Condenava, desta forma, a tendência de uma arte pagã, que apenas fazia incrementar a imaginação profana e a curiosidade⁵⁹, destinando-se apenas a fins lucrativos e não espirituais⁶⁰.

Afinal, questionava o santo, qual o interesse das pinturas no solo para depois serem calcadas? “De que serviam para os pobres, os monges, e os homens espirituais?”⁶¹ Mas o seu criticismo implacável dirigia-se principalmente às instituições monacais, aos monges que se deixavam deleitar pelas imagens dos claustros em vez de se dedicarem à oração:

[...] Enfim. Por todo o lado aparece uma estranha e grande variedade de formas heterogêneas, para que se tenha mais prazer em ler os mármore do que os códigos, para que se ocupe o dia inteiro a admirar, uma a uma, estas imagens em vez de se meditar na lei de Deus [...]⁶²

⁵⁷ Em 1125 São Bernardo de Claraval publica a "*Apologia ad Guillelmun Sancti-Theodorici abbatem*" que dedica ao seu amigo Guillermo de Saint-Thierry. Ali opõe a pobreza e a austeridade da ordem de Cister ao luxo e opulência da ordem de Cluny. [Consultado em: 15-07-2013] Disponível em: <<http://www.elcisteriberico.com/Paginas/Personajes.html>>

⁵⁸ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p.20. CLARAVAU, Bernard – *Apologia ad Guillelmum Abbatem*. Capítulo 29. [Consultado: 28-06-2013] Disponível em: <http://mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/apologia_dirigida_al_abad_guille.htm>

⁵⁹ SCHAPIRO, Meyer – *Op.Cit.* p.4.

⁶⁰ ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p.19.

⁶¹ CLARAVAU, Bernard – *Op.Cit.*

⁶² ECO, Umberto – *Op.Cit.* p.20.

Pelas razões explanadas, a ira de São Bernardo não era de ordem estética, até porque conforme Umberto Eco afirma: “era a indignação deste homem que conseguia no entanto analisar com tanta finura as coisas que não queria ver”⁶³. Não era a beleza nem o encanto das figuras reconhecidas pelos cistercienses que estava em questão, o que condenavam era a “atração invencível” que elas produziam e que só por si constituíam um perigo por desviar a atenção de Deus, levando o espetador a procurar nelas prazeres de cariz mundano. Este quadro conceptual já se encontrara em Santo Agostinho e em S. Tomás de Aquino, no que se referia à música sacra. Temiam que tamanha beleza distraísse a oração, afastando a concentração dos fiéis⁶⁴.

Retomando a análise de Schapiro acerca de São Bernardo, o crítico indaga acerca do carácter “puramente decorativo” e de desprovido sentido religioso das esculturas, questionando se elas não poderiam servir outros propósitos, refletindo antes um carácter popular e folclórico. Não considera muito verossímil que sentimentos de agressividade, de criaturas contorcidas lutando e exprimindo agressividade e angústia sejam produto de uma obra comissionada por um abade ou bispo como parte de um programa didático. Parece antes ao autor que, ao contrário dos símbolos religiosos, estas representações poderiam não estar submetidas a nenhuma doutrina ou corpo doutrinal mas serem simplesmente o reflexo de pensamentos e sensações sem servirem qualquer sistema intelectual⁶⁵.

Esta sensação apreendida pelo espetador da “obra de arte” mesmo que esta, hipoteticamente, não derivasse de um programa definido mas apenas da imaginação do artista, afetava o homem medieval habituado a viver num mundo cheio de símbolos.

Falamos de um mundo com um forte imaginário onde um leão não era apenas um leão mas um símbolo, assim como o barulho da chuva era sentido com mais intensidade do que hoje sentimos, e era por vezes interpretado como um sinal de opressão vindo do Além⁶⁶.

⁶³ IDEM, *Ibidem*, p.18.

⁶⁴ ECO, Umberto – *Idade Média. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

⁶⁵ SCHAPIRO, Meyer – *Op.Cit.* p.10.

⁶⁶ ECO, Umberto – *Idade Média. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

Portanto, mesmo que as manifestações artísticas não derivassem todas de um programa bem formulado (e de cariz religioso), mas apenas de um produto do imaginário individual do artista (ou de um grupo deles) não nos pode induzir a pensar que a “arte”, as esculturas e as pinturas estavam desprovidas de sentido e que não exerciam perante os fiéis sensações de admiração ou terror, consoante a representação em questão. Consideramos que, de certa forma, a teoria de Schapiro quanto à não generalização do carácter utilitário da arte medieval, vai de encontro ao que Bernardo de Claraval descreveu na sua *Apologia* a propósito da escultura e das imagens. Toda a fantasia irracional e formas contorcidas não cumpriam o seu propósito, não eram uteis porque através da sua contemplação não elevavam o homem a Deus. Nelas não existia nada de edificante (apesar da admiração dissimulada que São Bernardo sentia pelas esculturas). Destinavam-se apenas a homens incultos, constituindo uma fonte de distração que conduzia ao que os cistercienses mais condenavam: a curiosidade. Perante estas esculturas experimentava-se a fruição do objeto, abrindo-se as portas para um mundo novo bem afastado do asceticismo predicado por São Bernardo.

A propósito das generalizações, também Umberto Eco nos chama a atenção quanto à imagem estereotipada que se fez de muitos dos místicos medievais. Como já referimos em relação a São Bernardo e à Ordem cisterciense, encontramos uma atitude bastante rigorosa respeitante ao tamanho desmesurado dos templos e da riqueza da escultura. Sabemos a importância que esta ordem teve, o que de facto levou a uma inversão de gosto e de princípios, conseguindo alterar o programa construtivo e escultórico, nomeadamente das igrejas monásticas, nos séculos seguintes.

Por outro lado os cluniacenses deslumbravam-se com o encanto das cores e das formas e não renegavam o luxo o que levou São Bernardo a censurá-los por perderem tempo nas feiras à procura das roupas mais sumptuosas para a sua comunidade⁶⁷.

Também o abade Suger nos seus escritos revela-nos um prazer incomensurável face aos efeitos da luz e da cor. Esta corrente de pensamento mais “extravagante” era

⁶⁷ DUBY, Georges – *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.p.74.

o que Hugo de Fouilloy designava de um “prazer maravilhoso, mas perverso”⁶⁸. É nestas ideias que, embora sendo pouco coerentes entre si, devemos interpretar a tentativa de os medievais distinguirem a beleza. O seu processo, não foi de tudo claro já que o carácter útil ou apto de algo se equiparava ao conceito de beleza. Dois elementos se integravam um no outro (*pulchrum*, ou *aptum*, e *decorum* ou *honestum*). O que explica que o abade Suger encontrasse na beleza tanto um sentido estético como didático. Para os laicos, aqueles que não sabiam ler, as imagens funcionavam com o mesmo sentido, o de instruir mas também o de maravilhar. Estes dois aspetos integrados “faziam parte da cultura medieval”⁶⁹.

3.ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O REPORTÓRIO ESCULTÓRICO

3.1 A GESTUALIDADE NA IDADE MÉDIA E SUA EXPRESSÃO NA ARTE ROMÂNICA E GÓTICA

[...] Luís IX “visitava com muita frequência e muito familiarmente as igrejas e os lugares religiosos”, isto é, os conventos e os mosteiros. Aqui observa com paixão os atos e os gestos dos monges, em particular os cistercienses de Chaals [...] Por fim, ele imita os gestos dos monges: “e recebia a água benta do abade como um dos monges e, de cabeça inclinada, saía do mosteiro e voltava para a sua hospedaria” [...] ⁷⁰

O gesto, como meio de expressão, teve um aspeto dominante na Idade Média, representando um papel crucial nas relações sociais. Será a partir da análise dessa variedade gestual que poderemos construir uma teoria dos gestos.

Segundo Jean-Claude Schmitt, as funções do gesto podem ser divididas em três classes distintas mas com carga simbólica idêntica.

⁶⁸ ECO, Umberto – *Idade Média. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

⁶⁹ ECO, Umberto – *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, 1988,p.15.

⁷⁰ LE GOFF-Jacques – *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*.Lisboa:Edições 70,2010,p.75. APUD – Guilherme de Saint-Pathus, *Vie de Saint Louis*.

Consequentemente, ao analisar uma pintura ou escultura, poderemos encontrar nos gestos das figurações, a expressividade (relacionada com o *movimento* da alma), a comunicação e a eficácia. Entende-se, neste último caso, a relação entre gestos que têm como função demonstrar práticas do quotidiano: tais como escrever ou movimentar, etc. Estes gestos, são aqueles que se designam por “gestos técnicos” mas que nem por isso deixam de ter um valor simbólico, podendo nos encontrar perante casos onde a ambivalência e dualidade estão presentes⁷¹. (Fig.1 a 33)

É neste ponto que Miguélez Caveró nos reporta para dois tipos de gestos, no que concerne à sua carga simbólica. Existe, por um lado, um gesto que pode ser utilizado em várias situações ou em contextos iconográficos diferentes mas que mantem o mesmo significado⁷².

No segundo tipo de gestos, o valor semântico pode ser distinto, recebendo vários sentidos como se verifica num caso em que uma personagem segura a barba numa “postura que alude al gesto de mesarse la barba”. De acordo com a historiadora estamos perante um caso onde o gesto apresenta uma variedade de significados, podendo a personagem se encontrar num ato de reflexão, de expressão de dor ou, até mesmo, estar associado a um ato de virilidade⁷³.

Outros autores defendem que estes “puxadores de barba” esculpidos em várias igrejas francesas e espanholas são representações caluniosas dos *Perfecti* Cátaros (ou “Perfeitos heréticos”, como eram designados pela Igreja Católica). Estes homens eram reconhecidos pelas vestes azuis e pelas barbas bifurcadas ao estilo Sírio e Copta⁷⁴. (Fig.34 a 39)

Claudio Lange fornece-nos ainda outra interpretação. O ato de mexer ou puxar pela barba é comum nas representações de capitéis de várias igrejas. Segundo o autor,

⁷¹ SCHMITT, Jean-Claude – *The Rational of Gestures in the West:third to thirteenth centuries*. [consultado em: 02-05-2013] Disponível em:

<http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/03_c3.pdf.>p.65.

⁷² MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *La Descontextualizacion de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos*. De Arte,9,2010 – [consultado em: 18-07-2013] Disponível em: <http://www.academia.edu/1775207/La_descontextualizacion_de_los_gestos_en_el_arte_romanico_de_los_reinos_hispanos.> p.24.

⁷³ Ibidem.p.26.

⁷⁴ WEIR, Anthony – *Some Romanesque beard pullers*. [consultado em:13-08-2013] Disponível em:<<http://www.beyond-the-pale.org.uk/beardpullers.htm>>

esse gesto poderá estar relacionado com uma propaganda contra o Islão, exemplo disso são vários capitéis em que um cavaleiro puxa as barbas a um homem (provavelmente um muçulmano)⁷⁵. Mas a teoria do historiador comparativamente à de Miguélez Caverro, parece-nos bastante frágil, pois encerra em si apenas um significado: o facto de ser um cristão a puxar a barba a um muçulmano. Não poderá essas representações terem outros significados como anteriormente Miguélez Caverro apontou?

Enfatizar o estudo do gesto para a análise da cultura medieval, constitui para Jean-Claude Schmitt um ato de maior relevância, apesar da diversidade e complexidade gestual se revelar de difícil compreensão. No entanto, é a partir da tentativa de entendimento dos gestos que nos podemos aproximar não só do seu significado na Idade Média mas da cultura e sociedade medievais. Schmitt salienta que é a partir do século XIII que as fontes para o estudo da gestualidade são mais ricas pois é neste período que se começa a encontrar mais registos visuais como na pintura e escultura.

Ao longo do seu ensaio *The Rationale of Gestures in the West* não deixa de advertir para o facto de os gestos terem uma longa história e, devido à sua heterogeneidade, o autor não se comprometeu em fixar significados, optando apenas por sugerir algumas hipóteses de forma a “unveil some of the historical problems”⁷⁶. O que nos leva a verificar que o estudo dos gestos na Idade Média nos conduz a uma multiplicidade de interpretações e, tal como no estudo da arte medieval, encontramos-nos num campo onde as conclusões/interpretações são bastante ambivalentes.

Apesar das barreiras encontradas para o entendimento do gesto, Schmitt fornece-nos dados sociais que nos permitem vislumbrar a sua importância na sociedade medieval, sendo nesse campo que o historiador se apoia para tentar desvendar a cultura medieval, muitas vezes apelidada de “culture of gestures” or a “gestural culture”⁷⁷. Neste sentido inicia o seu ensaio explanando alguns dos hábitos sociais.

⁷⁵ LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).

⁷⁶ SCHMITT, Jean-Claude – *The Rationale of Gestures in the West: third to thirteenth centuries*. [consultado em: 02-05-2013] Disponível em: http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/03_c3.pdf. p.69.

⁷⁷ SCHMITT, Jean-Claude – *Op. Cit.* p.59.

Sendo muitos os que não sabiam ler nem escrever na Idade Média, os contratos eram “selados” através do ritual gestual, utilizando para tal objetos simbólicos como a espada e relicários, sendo utilizados com toda a parcimónia. Quando um bispo pousava a sua mão na cabeça de um noviço, para ser investido, o gesto unia a vontade humana à vontade corporal⁷⁸. (Fig.40)

Conclui-se, portanto, que o gesto não só transmitia um poder religioso, político mas também de cariz social, sendo fulcral nas relações humanas. O gesto e a palavra pareciam importar mais do que os registos escritos como afirmam Schmitt e March Bloch.

[...] Pois, nas classes mais elevadas, distinguidas pelo honroso dever das armas, as relações de dependência tinham revestido, na origem, a forma de contratos livremente consentidos, entre duas pessoas vivas, colocadas frente a frente. Da necessidade deste contacto pessoal, retiraram sempre o melhor do seu valor moral [...]⁷⁹.

Como já sublinhamos, todos os gestos eram importantes, desde os ritos solenes como a coroação, o casamento, até ao sinal da cruz. Constituíam também uma forma de expressar hierarquias entre os diversos grupos sociais. A distinção desta comunicação não-verbal aplicava-se em indivíduos que utilizavam o gesto como por exemplo para saudar e lutar. E outro tipo de gesto, de carácter mais fechado ou introspetivo, em que o indivíduo comunicava com Deus, utilizando em privado ou não, gestos para expressar os seus sentimentos e prostrar-se em oração. Portanto, tal como Schmitt sublinha, não podemos duvidar que o estudos dos gestos, desde os mais solenes até aos mais comuns e inconscientes, “allows the historian to enter deeply into the functioning of medieval society, its symbolic values, its ways of life, and its modes of thought”⁸⁰.

⁷⁸ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* p.60.

⁷⁹ BLOCH, Marc – *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Lugar da História. Edições 70, 2009. p.517.

⁸⁰ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* p.61

Muitos dos gestos característicos da época medieval encontram-se plasmados nas artes plásticas e na literatura coeva⁸¹. Não é de todo difícil depararmo-nos com esculturas ou pinturas onde a dor aparece bem demarcada pelo traço ou pelo cinzel. Esse sentimento é-nos comunicado a partir de bases estáticas (artes plásticas) mas que revelam, a partir da gestualidade, a emoção que se pretende reconstruir. É neste período medieval que encontramos um cenário adequado para tal, já que nos confrontamos com um período onde a luta pela sobrevivência era uma constante e consequentemente, os patronos ou *artifex* tratavam, através de um programa escultórico, de plasmar na pedra as inconstâncias da vida (de referir, o perigo das generalizações, já que outros períodos se pautaram pela mesma luta, embora apareçam nos manuais de História, menos estigmatizados do que na Idade Média).

São várias as imagens representando os mais diversificados gestos mas a sua representação não estava só dependente do programa artístico ou dos cânones figurativos de então. Partiam também de uma observação direta do *artifex*, dos gestos que faziam parte do seu quotidiano⁸².

Miguélez Caveró faz ainda a distinção entre o sentimento visível e invisível sobrepondo-se a expressão da dor interna relativamente à dor física⁸³. Considera que em termos artísticos, o sentimento é mais difícil de representar do que uma qualquer ação, especialmente quando tratamos da dor interna. Relata-nos ainda que nas cenas da crucifixão, Cristo aparece representado sem qualquer sinal de sofrimento.

Ainda dentro da iconografia sagrada, os mártires e santos parecem alheios a qualquer castigo ou danos que lhe são impostos. Parecem aceitar essas imposições com bastante resignação, sendo os únicos gestos que mostram as palmas das mãos à altura do peito, numa atitude que manifesta aceitação⁸⁴. (Fig.41 a 51) Encontramos este gesto

⁸¹ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *La Expression del Dolor en el arte y la Literatura românicos*. [consultado em: 02-07-2013] Disponível em:<http://www.academia.edu/1775209/La_expresion_del_dolor_en_el_arte_y_la_literatura_romanicos> p.1

⁸² IDEM, *Ibidem*.p.6.

⁸³ *Ibidem* p.2.

⁸⁴ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *La Expression del Dolor en el arte y la Literatura românicos*. [consultado em: 02-07-2013] Disponível em:<http://www.academia.edu/1775209/La_expresion_del_dolor_en_el_arte_y_la_literatura_romanicos> p.2

num baixo-relevo do Mosteiro de São João de Longos Vales (Monção), onde na capela-mor sobre um colunelo do arco do cruzeiro, se encontra um baixo-relevo bem delineado, representando S. Pedro com as chaves ao pescoço mostrando as palmas das mãos, elevadas ao peito⁸⁵. (Fig.52)

A presença de atitudes onde o sofrimento está expresso não é próprio de personagens cujo modelo é suposto seguir. Essas atitudes negativas são o manifesto daqueles que são fracos, existindo, como tal, conotações negativas face a essas representações na Idade Média⁸⁶. No entanto, parece-nos conveniente deixar algumas reticências quanto a este ponto, conforme podemos observar em esculturas de Cristo em madeira. (Fig.53 a 59). Mas, sem dúvida, pelo que podemos observar na escultura românica, a expressão de dor atinge o seu auge nas cenas de carácter profano e, de acordo com Miguélez Caveró, esse sentimento aparece plasmado particularmente na escultura funerária onde o jacente é rodeado por personagens que, em sinal de dor e sofrimento, puxam os seus cabelos, como é o caso do túmulo de Egas Moniz no Mosteiro de Paço de Sousa⁸⁷ ou o sepulcro do bispo Martin, el Zamoreano, na Catedral de Léon. Existem outros exemplos onde as figuras representadas adoptam esta gestualidade estereotipada e a quem o homem medieval recorreu por forma a exteriorizar a dor perante a morte de um ente querido⁸⁸. Podemos verificar a gravidade do gesto no túmulo de D.Urraca⁸⁹ que se encontra no Panteão Régio do Mosteiro de

⁸⁵ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História da Arte em Portugal. O Românico. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.152.

⁸⁶ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *Op.Cit.* p.3

⁸⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – “*Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana*”. Medievalista [Em linha]. Nº8, (Julho de 2010). [consultado em: 02-07-2013] Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\cavero8006.html>.> p.1

⁸⁸ SOBRAL, Francisca – Os jacentes femininos portugueses. O caso do túmulo medieval de D.Sancha Pires. Revista MVSEU, 2013.p.59 Disponível em: < https://www.academia.edu/4413985/Os_jacentes_femininos_portugueses_o_caso_do_tumulo_de_D._Sancha_Pires>

⁸⁹ Existem opiniões divergentes em relação à identidade da rainha tumulada no Panteão Régio. Contudo, e tendo em conta as explanações de Mário Barroca sustentamo-nos na sua teoria quanto ao facto de se tratar do jacente de D.Urraca e “que terá sido executado depois de 1220, ano da morte da Rainha, e antes de 23 de Março de 1223, data de falecimento do monarca”. Porém, e dada a extensão textual com que o autor suporta os seus argumentos, não nos permite, como gostaríamos, de aqui o reproduzir. Para uma leitura mais aprofundada sobre esta problemática veja-se: BARROCA, Mário Jorge - *Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa (Séc. XIII a XV)*”, Revista da Faculdade de Letras - História, 2. série, vol. XIV (“In Memoriam Henrique David”), Porto, FLUP, 1997, pp.667-670.; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, ; BARROCA, Mário Jorge – *O Gótico*.

Alcobaça. A expressão de dor é visível nos gestos de D.Afonso II, que sentado no trono puxa a barba com a mão esquerda, levando a direita ao peito, enquanto à sua direita os Infantes num ato de desespero, puxam os cabelos e erguem as duas mãos. À direita do monarca encontra-se D.Leonor a futura Rainha da Dinamarca que leva a mão direita ao rosto⁹⁰. (Fig.60 a 62).

É Mário Barroca quem nos dá conta de um cronista franciscano, Frade Manuel da Esperança, que no século XVII fez a descrição de um monumento que não chegou aos nossos dias, referimo-nos ao túmulo de D.Guilherme de Cardona⁹¹, datado do início da segunda metade do séc. XIV. De acordo com o cronista o monumento apresentava uma cena de lamentação onde:

[...] Apareição à roda, entre imagens, & insígnias de Santos, muitas figuras de mulheres & de homens: aquellas, que arranhavão o rosto; estes arrepelando as barbas. E quando o sentimento em reção de sua morte se conhecia nas pedras, muito mais avia de magoar aos que na sua vida estavam interessados [...]⁹²

A esta descrição, juntam-se relatos encontrados nas fontes da época ⁹³ que atestam as gritarias, os prantos, o arrancar violento dos cabelos, o puxar das barbas e os golpes no peito “tudo usado para sublinhar (e sublimar) o desespero da partida de alguém”⁹⁴.

História da Arte em Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 2002, pp.215-217. Para outra leitura face à identidade da Rainha veja-se :SILVA; José Custódio Vieira da – *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 2003, pp-57-65.

⁹⁰ BARROCA, Mário Jorge - *Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa (Séc. XIII a XV)*", *Revista da Faculdade de Letras - História*, 2. série, vol. XIV ("In Memoriam Henrique David"), Porto, FLUP, 1997, p.669.

⁹¹ Da linhagem dos Cardonas, uma família aragonesa, D.Guilherme de Cardona ter-se-á fixado em Portugal no início do século XIV. O seu túmulo encontrava-se no Mosteiro de Stª Clara-a-Velha. In: BARROCA, Mário Jorge, *Op.Cit*,pp,671-672.

⁹² Cf. Fr.Manuel da Esperança – *História Serafica da Ordem dos Frades de S.Francisco na Provincia de Portugal*, 2º parte, Lisboa,1666,p.50. IN: BARROCA, Mário Jorge, *Op.Cit*,p.674.

⁹³ A título de exemplo referimos as *Partidas* ou Libro de las Leyes mandado redigir por Alfonso X, el Sabio (1221-1284). Na lei XLI deixa bem claro que os que “depenan os cabellos ou sse rrascam aos rrostros ou se fferem” não deviam entrar nos templos nem receber os Sacramentos da Igreja enquanto as feridas não tivessem sarado”. Cf. FERREIRA, José de Azevedo – *Alphonse X – Primeira Partida*. Édition et Étude, Braga, INIC,1980, p.169. IN: BARROCA, Mário Jorge, *Op.Cit*,p.679.

⁹⁴ BARROCA, Mário Jorge, *Op.Cit*,p.679.

No estudo do gesto que temos vindo a desenvolver, deparámo-nos com exemplos, onde a escultura, apesar de muitas das vezes ser superficialmente talhada, afigura-se-nos com uma certa animação, dando-nos uma sugestão de movimento. Contudo, Schmitt refere o carácter “congelado” das figuras românicas. Para o historiador, o *artifex* estava em plena condição de representar os gestos, como, por exemplo, uma mão para cima em vez de a representar para baixo. Porém, era impossível para o *artifex* medieval, representar estes gestos sugerindo movimento⁹⁵. Esta competência não era favoravelmente aplicada nas artes plásticas, até pelo desconhecimento do uso da perspetiva. Mesmo aplicando-se diferentes eixos de direção aos membros do corpo humano, pintado ou esculpido, o carácter estático da arte românica parece prevalecer na opinião deste historiador.

Até certo ponto, discordamos deste ponto de vista pois não nos podemos distanciar do facto de que as esculturas românicas, e parte das góticas, não eram esculpidas em *ronde-bosse*, mas em relevos talhados diretamente nos capitéis, arquivoltas, tímpanos, colunas ou aplicados posteriormente, como se tornou hábito no período gótico. Se nos distanciarmos das limitadas qualidades técnicas do *artifex*, poderemos, ainda que com esforço, reter alguma sensação de movimento. Existem ainda casos, de excelência artística, onde os *artifex* dominam o cinzel de tal forma que o produto final resulta numa sugestão de movimento. A título de exemplo referimos as esculturas de Jeremias (Moissac), de Abraão e Isaías (Souillac) assim como o lintel de Vezelay onde uma procissão com as mais variadas personagens, anima toda a composição, contrariando o carácter simétrico que domina muitas das composições escultóricas românicas. (Figs.63 a 72)

Particularmente nestas figuras, podemos observar vários eixos que produzem toda uma dinâmica, desde o ligeiro inclinar da cabeça, até à colocação das mãos e das pregas da indumentária em eixos completamente opostos, que só por si podem sugerir movimento. Consideramos se tratar de um bom exemplo para contrariar a bidimensionalidade e ausência de movimento tão associados à arte românica. Contudo,

⁹⁵ SCHMITT, Jean-Claude – *The Rational of Gestures in the West: third to thirteenth centuries*. [consultado em: 02-05-2013] Disponível em: http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/03_c3.pdf.p.63

e para evitar cair em generalizações, temos presente que a expressividade e a captação de movimento nem sempre estão presentes em grande parte do espólio escultórico românico, porém consideramos que alguns *artifex* mais habilitados conseguiram captar na íntegra todos esses valores enunciados. Como refere C.A.Ferreira de Almeida, a propósito do tímpano da Igreja de São Salvador de Ansiães⁹⁶, tanto o Pantocrator como os quatro Evangelistas apresentam um relevo muito plano, “sem perspectiva escultórica”. Esta ausência de profundidade denuncia, segundo o historiador, a transposição do desenho de uma iluminura para a pedra, adicionada à falta de experiência do *artifex*. Porém, os Apóstolos das arquivoltas “têm um muito melhor tratamento escultórico”⁹⁷. A técnica de talhe diferenciada que se verifica no reportório escultórico de Ansiães, como constata o historiador, pode-se dever à intervenção de *artifex* de tradição galega com tendência para uma “escultura exuberante e outros de tradição “bracarense”, ou local”⁹⁸ onde o domínio técnico é notoriamente mais limitado. (Fig.73 a 75)

E apesar de Miguélez Caveró ter aludido ao carácter estático da escultura românica também não deixa de enunciar que:

[...] Aunque siempre se ha estimado que el arte gótico es el paradigma de la expresión de sentimientos y emociones dentro de la mentalidad y la cultura medievales, lo cierto es que el arte románico supone un primer estadio en el surgimiento de esa expresividad, evolucionando posteriormente hasta llegar a la gran explosión naturalista gótica [...] ⁹⁹

⁹⁶ Sobre o programa escultórico de Ansiães sugere-se a consulta de um estudo bastante aprofundado sobre o tema: FERNANDES, Paulo Almeida – *A Igreja Românica de S. Salvador de Ansiães*. In: Revista Brigantina, vol XXI, n~1/2. Bragança, 2001, pp.31-51.

⁹⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.151.

⁹⁸ FERNANDES, Paulo Almeida – *A Escultura Românica em Portugal: Construções historiográficas e desafios atuais*. IN: *A escultura em Portugal. Da idade média ao início da idade contemporânea: História e Património*. Coord. e organização editorial Pedro Flor e Teresa Leonor M. Vale. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna / Instituto de História da Arte, 2011, p.39.

⁹⁹ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – “*Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana*”. Medievalista [Em linha]. N°8, (Julho de 2010). [consultado em: 02-07-2013] Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\cavero8006.html>>

Alguns gestos terão sido, na Idade Média, julgados como uma expressão de vício e orgulho por transgredirem os limites impostos pela ética e pelos costumes sociais, sendo designados por *gesticulatio*¹⁰⁰. (Figs.76 a 83) Porém há que fazer a distinção entre estes gestos associados aos que se acreditava estarem possuídos pelo diabo e a outros tipos de gestos inspirados por Deus¹⁰¹. Estes foram em grande parte desenvolvidos devido a uma necessidade catequética que o monaquismo pretendia difundir e terá sido nestas instituições que foi definida uma nova variedade de gestos desde os litúrgicos até aos de ascese ou penitência. (Fig.84)

Segundo Schmitt terá sido Hugues de Saint-Victor quem melhor elaborou uma teoria dos gestos no *Institutio Novitiorum*¹⁰². Escrito na primeira metade do século XII, o texto terá sido redigido dentro de um contexto monástico que pretendia integrar noviços no ambiente de um mosteiro através de um “catálogo” de gestos.

A descrição dos gestos feita por Hugues de Saint-Victor para serem executados tanto em rituais religiosos como no quotidiano monástico, antecipa a incorporação de noviços na participação da comunidade regida por gestos específicos que era o mosteiro medieval¹⁰³. Outros textos medievais dão a mesma atenção ao gesto, como o *De Regimine Principum* de Gilles de Rome¹⁰⁴ redigido no século XIII.

O teólogo dá instruções aos jovens nobres, sugerindo que mesmo os mais pequenos gestos são de grande importância pois revelam a verdadeira natureza do indivíduo e através deles é possível conhecer a disposição da alma¹⁰⁵.

O teólogo parisiense Peter Canto (1130-1197) desenvolveu uma lista de gestos que consistia em sete formas de orar, tendo sido cada uma representada em pequenas

¹⁰⁰ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.*p.68.

¹⁰¹ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* pp.66-67.

¹⁰² SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* p.67

¹⁰³ ORMROD, W.M; McDONALD, Nicola – *Rites of passage.Cultures of transition in the fourteenth century*.Suffolk; York Medieval Press, 2004.p72.

¹⁰⁴ Giles de Rome (c.1243-1316) foi um dos mais produtivos teólogos do século XIII, tendo desempenhado um papel importante nos acontecimentos políticos da época. Foi ainda um prolífico autor, deixando um variado corpo de escritos, desde comentários a Aristóteles, questões teológicas e sermões. [consultado em: 02-08-2013] Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/giles/>> e <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/233641/Giles-of-Rome>>

¹⁰⁵ ORMROD, W.M; McDONALD, Nicola – *Rites of passage.Cultures of transition in the fourteenth century*.Suffolk;York Medieval Press,2004.p73

iluminuras¹⁰⁶. Um texto, *Nine Modes of prayer of Saint Dominic*, composto por um autor anónimo bolonhês (c.1260-1288)¹⁰⁷, ensinava as pessoas como se comportarem e como se mover enquanto rezavam (Figs.85 a 86) “from the most common mode of prayer to the most extraordinary mystical ecstasies¹⁰⁸. S. Domingos¹⁰⁹ considerava que os gestos corporais eram condição essencial para predispor a alma a orar. A partir desta experiência corporal, a alma era elevada a Deus num ato de agradecimento e de súplica¹¹⁰.

O interesse em distinguir as diferentes formas de rezar, os gestos e atitudes adaptadas em diferentes ocasiões, levou a uma proliferação deste tipo de gestos, dos quais já enunciámos alguns. Mas o gesto mais comum, utilizado na oração de toda a Cristandade, foi o ato de ajoelhar e segurar as duas mãos juntas¹¹¹. É um gesto que vemos constantemente repetido em várias iluminuras, esculturas e outras expressões artísticas na Idade Média. (Figs.87 a 90)

Mas é sobretudo a interação e a comunicação entre indivíduos que aparecem retratadas em várias iluminuras, onde a postura dos braços, das mãos que variam em estilo, tamanho e orientação, ou mesmo um simples dedo, que denuncia a importância do gesto no mundo Medieval¹¹². As variações das mãos e dedos encontram vários exemplos na arte românica. (Figs.91 a 93)

Outros gestos de carácter profano e que refletem o mundo do trabalho também mereceram grande atenção, tendo sido representados (embora de forma menos simbólica) em iluminuras e esculturas onde é possível identificar, através do uso de algumas ferramentas, as diferentes profissões.

Os gestos exprimiam hierarquias entre os grupos sociais, mas não só os que eram utilizados em rituais solenes como em coroações, em casamentos ou em missas tinham

¹⁰⁶ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.*,p.68.

¹⁰⁷ <<http://newtheologicalmovement.blogspot.pt/2011/08/let-st-dominic-teach-you-how-to-pray.html>>

¹⁰⁸ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.*,p.68.

¹⁰⁹ São Domingos de Gusmão (1170-1221) foi o fundador da Ordem dos Pregadores. [consultado em: 02-08-2013] Disponível em:< <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm>>

¹¹⁰ <http://nashvilledominican.org/charism/st_dominic/nine_ways_of_prayer>

¹¹¹ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* p.68

¹¹² SCHLECHT, Joseph; CARQUÉ, Bernd; OMMER, Bjorn – *Detecting Gestures in Medieval Images*.Brussels: IEEE International Conference on Image Processing (ICIP), 2011,p.1.

importância. O mais pequeno gesto do quotidiano, tal como fazer o sinal da cruz quando se entrava dentro de uma igreja, se iniciava uma refeição ou se encontrava o perigo, era visto com grande relevância¹¹³. E, dada a importância dos gestos na sociedade medieval, estes eram simbolicamente representados nas obras de arte.

3.2. EXPRESSÃO E TÉCNICA NA ESCULTURA ROMÂNICA: O ROSTO ESCULPIDO

Não se encontra na Arte Medieval retratos que representem com fidelidade os rostos de homens ilustres, como Anselmo de Cantuária, S. Tomás de Aquino ou Pedro Abelardo, entre outras figuras proeminentes. Também os rostos dos soberanos não apresentam uma fisionomia que os caracterize, sendo apenas reconhecível o seu estatuto através de objetos que sustentavam tais como cetros, coroas e indumentária. Pois o que importava mostrar era a sua dignidade e estatuto “qui sont les garanties de sa légitimité aux yeux des hommes et de Dieu”¹¹⁴.

Contudo, são inúmeras as representações na arte medieval de santos, de anjos, de profetas, de demónios e de outras figuras que não pertencem ao mundo real. Não deixa de constituir um fenómeno peculiar, como bem aponta Sauerländer, que sustenta que a arte medieval estava mais interessada em explorar a espiritualidade do ser humano, do que propriamente em representar o mundo exterior¹¹⁵.

Daí que os retratos glorificados do passado, as paisagens e os animais, fossem, na mão dos *artifex* medievais, transformados em formas com expressão exagerada, apresentando nalguns casos uma falta de habilidade técnica bastante acentuada¹¹⁶.

¹¹³ SCHMITT, Jean-Claude – *Op.Cit.* p.61.

¹¹⁴ SCHMITT, Jean Claude– *Les Images Médiévales*. Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA, Hors-série, nº2.2008.p.6.

¹¹⁵ SAUERLÄNDER, Willibald – *The Fate of the Face in Medieval Art*. In: LITTLE, Charles T.(Ed.) – *Set In Stone.The Face in the Medieval Sculpture*.New York: The Metropolitan Museum of Art,2006. p.1.

¹¹⁶ SAUERLÄNDER, Willibald –*Op.Cit.* p.1.

A explicação para esta relutância em representar o real aparece bem vinculada no carácter esquemático das figuras. Mas essa escassez ou economia do traço ou do talhe, na pintura ou escultura, pode, na nossa opinião, não estar diretamente relacionada com uma falta de habilidade técnica generalizada. Essa constatação encontra sustentação no primeiro capítulo do nosso trabalho onde foram tratados conceitos de arte e beleza na Idade Média. E como se pode verificar, o resultado final de uma obra tinha como objetivo servir fins mais refinados¹¹⁷ pois é através dela que se estabelecia o contacto com o sagrado.¹¹⁸

Porém, não podemos deixar de considerar que o conceito de arte e beleza na idade média poderia não passar ele mesmo de um conceito, de uma teoria que nem sempre foi aplicada na prática. E é nesse ponto que Sauerländer nos chama a atenção quando observamos obras escultóricas medievais. Se de facto é inegável a habilidade técnica aplicada a alguns capitéis, tímpanos e cachorros românicos, não podemos negar a existência de exemplares onde é notório a falta de definição de algumas figuras e o tratamento do rosto, em especial, parece ter sido negligenciado.

É, portanto, de assinalar a existência de uma discrepância muito acentuada no que concerne à técnica da arte românica que se nos apresenta nesse ponto muito pouco homogênea. E talvez por a escultura românica estar impregnada de figuras distorcidas e desproporcionadas tenha sido ao olhar moderno, mas também contemporâneo, mais facilmente associada a uma “arte” que carece de habilidade técnica. Consideramos não ser de mais acentuar que, tal como tantas outras artes, também a arte românica apresenta exemplares de mestria técnica.

Contudo, e na sequência do que temos vindo a referir, a função da arte românica apresenta uma matriz bem demarcada e é nela que reside a distinção em relação a outras artes. A arte medieval parece relegar na maior parte dos casos para segundo plano o virtuosismo técnico a favor da concretização ou materialização de uma ideia de carácter sagrado. Por essa razão não encontramos muitos exemplares onde o rosto

¹¹⁷ TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História de seis ideias. Arte, Beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*. Madrid:Editorial Tecnos,p.142.

¹¹⁸ DUBY,Georges – *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo:Livraria Martins Fontes Editora,1990.p.10.

foi tecnicamente bem explorado, carecendo de expressão facial. É que, tal como no tratamento da Natureza, também o rosto natural era indigno de ser representado para a posteridade, acreditando-se que a alma subiria para o céu e que o corpo ressuscitaria para a vida eterna, enquanto que “flesh and bones, it was believed, would turn to dust and ashes, and thus the earthly faces of mortals were not remembered in portraiture”¹¹⁹. Também Schapiro refere, a propósito de alguns capitéis de Moissac, que a expressão facial das figuras é neutra, excetuando as representações de figuras demoníacas. Contudo, a expressividade da obra esculpida é dada não através do rosto mas de gestos simbólicos, através de movimentos que transmitem determinados sentimentos¹²⁰.

A ausência de expressão nalguns rostos medievais encontra explicação, segundo Sauerländer, não na falta de habilidade técnica mas numa vontade consciente de não representar a emoção humana que, à vista da teologia e filosofia medievais, era considerada como um pecado e que “in the realm of sin there can be no order”¹²¹. Ao contrário do que fora alcançado com a escultura Helenística, onde a representação dos movimentos faciais era visto como o alcance supremo por parte dos artistas, existindo mesmo uma “ciência” da fisionomia de que lhes servia de modelo, a Idade Média fixou um código moral respeitante às dimensões das expressões faciais.

Terá sido no século VIII que Alcuíno estabeleceu a forma de tratar um rosto: “The face should be orderly, the lips should not be distorted, no immeasured opening should extend the mouth...”¹²². E no século XI, Hugues de Saint Victor defendia que o rosto deveria ser o espelho da disciplina. Terá sido só a partir do século XIII, com o acesso a textos de Aristóteles, que se passou a refletir sobre o impacto das emoções no corpo e na alma, passando contudo a ser apenas entendido por alguns escolásticos como Albertus Magnus.

Segundo Sauerländer, a falta de um sistema fisionómico e o receio em revelar os sentimentos e paixões, conduziu ironicamente a uma profusão de cabeças distorcidas

¹¹⁹ SAUERLÄNDER, Willibald – *The Fate of the Face in Medieval Art*. In: LITTLE, Charles T.(Ed.) – *Set In Stone. The Face in the Medieval Sculpture*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. p.1.

¹²⁰ SCHAPIRO, Meyer – *Romanesque Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977, pp.185-186.

¹²¹ SAUERLÄNDER, Willibald – *Op.Cit.* p.4

¹²² IDEM, *Ibidem*, p.4.

e figuras em convulsão mostrando as suas línguas e dentes que eram representadas em cachorros, capitéis, e cornijas dos exteriores das igrejas românicas e góticas

Em Portugal a representação de cabeças com grandes bocas ou com a língua de fora, estende-se desde a Sé de Braga até S.Salvador de Ansiães. Foi um tema muito comum, entre nós e que para além do seu valor ornamental, “parecem ter tido interesse apotropaico, semelhante à figura do leão”¹²³. (Figs.94 a 103).

Desde o século XIX que autores como Champfleury interpretavam estas esculturas com rostos distorcidos como caricaturas da Idade Média, outros autores defendiam que se tratavam da representação de loucos ou de rostos possuídos por espíritos maléficos¹²⁴. Contudo, o historiador alerta-nos para a dificuldade em interpretar estas imagens que parecem representar pecadores ou seres diabólicos. Pois ao mesmo tempo que nos deparamos com estas expressões não sabemos identificar até que ponto elas são realmente seres diabólicos ou figuras carnavalescas. Poderiam elas ser a representação de vilões e de marginais? É uma questão que Sauerländer deixa em aberto, acentuando apenas uma certeza, a de que estas figuras, sendo elas a representação de pecadores ou de jograis, são indubitavelmente uma das invenções mais originais da idade média.

E o que constitui um ponto ainda mais interessante na escultura medieval é o contraste entre a representação destas figuras contorcidas e as de Cristo e de santos que se apresentam na fase do românico, geralmente com uma expressão mais contida, embora, como temos vindo a enunciar, haja exceções. A título de exemplo, no tímpano de Saint-Pierre de Moissac, é evidente o contraste violento entre a forma imóvel de Cristo, que parece estabelecer contacto visual diretamente com o espetador¹²⁵, e as poses dinâmicas e torcidas dos vinte e quatro anciãos, dos serafins e dos evangelistas.

¹²³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História da Arte em Portugal. O Românico. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.154.

¹²⁴ SAUERLÄNDER, Willibald – *The Fate of the Face in Medieval Art*. In: LITTLE, Charles T. (Ed.) – *Set In Stone. The Face in the Medieval Sculpture*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006, p.4

¹²⁵ DALE, Thomas E.A. – *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture*. in: MAXWELL, Robert; AMBROSE, Kirk (Eds.) – *Current Directions in Eleventh and Twelfth Century Sculpture Studies*. Turnhout Brepols Publishers, Vol 5. 2010, p.61.

Estas contorções abruptas no eixo corporal criam, sem dúvida, um efeito agitador¹²⁶. E neste caso em concreto, as figuras que provocam esse movimento não pertencem ao domínio do profano. (Fig.104)

Será a partir do século XIII, quando textos gregos e árabes se tornaram mais acessíveis ao Ocidente, que se começa a cultivar um interesse pela fisionomia e a integrar a teatralidade da antiguidade. Desta forma, e apesar das implicações morais, os momentos de alegria e o riso começam a ser incorporados na escultura, as figuras tornam-se mais animadas e os *artifex* partem para uma observação direta da natureza, o que permitiu esculpir retratos mais aproximados da realidade¹²⁷.

3.3. A ESCULTURA ROMÂNICA COMO MEIO DE PROPAGANDA CONTRA O ISLÃO?

[Origen y función de la escultura grotesca que apareció en la primera mitad del siglo XI en Francia- van determinados por la declaración de guerra inminente contra un Islam definido como “inmisionable”, para salvar el sueño católico del gobierno planetario [...]]¹²⁸

Na Igreja de São Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria) encontra-se uma quantidade assinalável de esculturas eróticas que ocupam os capitéis e cachorros. Esta temática escultórica é interpretada de forma muito pouco convencional por Claudio Lange, especialista em ciências das Religiões.

Segundo o autor, a temática erótica destas esculturas está longe de ser uma representação de cariz humorístico ou mesmo didático (no sentido de alertarem, pela

¹²⁶ HEARN, Millard Fillmore – *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Cornell University Press, 1981, p.190.

¹²⁷ SAUERLÄNDER, Willibald – *Op.Cit.* p.9.

¹²⁸ LANGE, Claudio – *La Clave Anti-Islámica – Ideas sobre marginación Icónica y Semántica*. Grupo de Investigación de Historia del Arte. Imagen y Patrimonio Artístico. Instituto de Historia, CSIC. *Relegados al margen: marginalidade y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid:2009, pp.126-127.

sua forma e gestos, para o pecado)¹²⁹, deixando bem claro que estas esculturas tratam uma linguagem figurativa deliberadamente difamatória. Afirma ainda que os estudos contemporâneos não explicam o sentido destas esculturas, e que a explicação antropológica “to scare away bad demons” não o satisfaz, não passando por isso de um cliché. Refere também que permanece por explicar o facto de ter havido uma epidemia de representações obscenas e violentas nas igrejas do século XI¹³⁰. Para sustentar a sua posição, Lange começa por analisar os gestos dos cachorros de Cervatos. Numa das representações uma figura leva a sua mão direita ao pescoço (Fig.105), o que seria considerado como um gesto de saudação típico da cultura muçulmana. Esta figuração, juntamente com outras onde a copulação é talhada na pedra, vista por detrás, é verificável em inúmeras igrejas europeias (especialmente em França e Espanha).

Porém é em São Pedro de Cervatos que as esculturas eróticas aparecem de forma massiva e segundo o ponto de vista de Lange com acentuadas características islâmicas.

Outro exemplo assinalado pelo autor é o caso de esculturas onde uma mulher e um homem levantam as suas mãos e pés em oração. Para Lange, esta “gestualidade” não se enquadra na cultura cristã. Retomando a análise dos gestos, verificou que a mão esquerda levada ao peito (situada num dos cachorros de São Pedro) representa dupla difamação, pois os muçulmanos consideravam a mão esquerda impura, não podendo ser usada para se alimentarem. Por essa razão, Lange questiona se a escultura em questão corresponderá a uma criatura diabólica ou a uma mulher muçulmana?

Depois de exposta parte da teoria de Lange, encontramos outros estudiosos como Stephen Wild que compartilha da sua opinião¹³¹. As esculturas com posições estranhas e ridicularizáveis seriam, segundo estes dois autores, facilmente interpretadas pelo homem culto da Idade Média, partindo-se do princípio de que sabiam que os muçulmanos se atiravam para o chão para orar. Este tipo de representação não lhes

¹²⁹ LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*.ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).

¹³⁰ LANGE, Claudio – *The “acrobat” in the Antiislamic Theory of the 11th Century Western Sculpture*.Berlin:2009.p.2.

¹³¹ LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*.ZDF,2004. Documentário audio-visual (26mn).

levanta dúvidas pois nem os cristãos nem a comunidade judaica praticavam estes gestos quando se encontravam em oração¹³². Os dois autores consideram ainda que as posições obscenas da matéria esculpida deveriam ser propositadamente “feias” para induzir em erro todos os que iam servir na Guerra Santa. O propósito destas esculturas seria o de desumanizar de tal maneira o inimigo, representando-o como um monstro sexualizado, de forma a levar os cristãos a matar o inimigo sem qualquer misericórdia (Figs.106 a 113). Contudo, consideramos que tanto a teoria de Lange como de Wild acenta num ponto de vista marcadamente tendencioso.

Não só as cenas obscenas e outras representações figurativas serviam o propósito que Lange defende, pois as representações fitomórficas e geométricas também tinham para o autor uma função bem precisa.

Durante a Idade Média, a cultura árabe teve um papel preponderante, servindo como modelo cultural e influenciando campos tão distintos como a música e a medicina. Será neste facto que Lange se apoia para suportar os seus argumentos, afirmando que os escultores românicos terão começado a representar plantas artisticamente detalhadas por influência das práticas medicinais árabes. Verificou que em Córdoba, onde os capiteis com representações fitomórficas, assim como as mísulas que projectavam esses elementos, eram utilizados pelos Europeus como uma forma de propaganda (Figs.114 a 119).

Estamos, portanto, perante uma teoria onde o autor não deixa de reiterar que a Guerra Santa teve bastantes implicações: “sempre que a arte é produzida, não existem limites, tal como na Guerra Santa não existiam limites, era total (ilimitado)”.

Perante a tese de Lange podemos questionar como é que durante séculos os historiadores de Arte, especialmente os que se dedicam ao estudo dos “exageros” das formas românicas, não mencionaram esta possibilidade. Um dos maiores especialistas nesta matéria, o medievalista Jean-Claude Schmitt pronuncia-se neste documentário sobre o tema em questão:

¹³² LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).

[...] Eu sou forçado a colocar-me uma questão que nunca antes me tinha colocado: Poderia haver a polémica, um tipo de derivação na escultura românica representando não só o drama humano, o tópico de pecado cristão (que eu advogo) mas também polémicas cristãs e luta contra os muçulmanos? Não estou tão convencido disso, de forma alguma. Porque acho que isto é um erro metodológico e uma forma de tentar encontrar uma única explicação. E estas imagens medievais são na realidade ambíguas e ambivalentes.

Eu não quero excluir que algumas destas imagens possam se referir a muçulmanos, mas eu nunca diria isto é Isto! Isto a explicação. Ao contrário, penso que outras explicações deveriam ser pensadas, tentar perceber a cultura de quem as mandou representar (esculturas). E a sua cultura era predominantemente cristã. A moral cristã, o tópico do pecado. Penso que estes eram os temas centrais entre todos os monges [...]¹³³.

Contudo, Lange persiste na sua tese afirmando que todo o programa escultórico de cariz obsceno era uma necessidade consciente de propagandear a ida para a Guerra Santa (1095-1098). Concluímos que Lange não deixa de ser bastante cáustico nas suas afirmações, colocando em questão aspetos de difícil compreensão e que estarão, na nossa opinião, longe de serem compreendidos, quanto mais decifrados. É neste contexto que Schmitt alerta para a ambivalência da arte românica, o que determina que nenhuma teoria seja considerada exclusiva.

Se no documentário “*Der Nakte Feind*” Lange defende a sua teoria veemente, não alargando a sua explicação, o mesmo não acontece com os seus ensaios, onde talvez, numa atitude mais madura, o autor já coloca outras hipóteses acerca da escultura erótica (porém ainda com pouca margem de escolha). Informa-nos que ou ela é um produto de uma necessidade muito própria, nomeadamente ao nível funcional – servindo para sancionar a comunidade cristã, criticando o mal, manifesto nessas cenas de pecado - ou servia para eliminar toda uma cultura, neste caso a do mundo islâmico, sendo o muçulmano um inimigo a abater e portanto, servindo como objeto de escárnio, de ridicularização e símbolo do pecado.

¹³³ Jean-Claude Schmitt In: LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn) (tradução da autora).

Referindo São Bernardo de Claraval, Lange diz-nos que o Santo incitava “to kill a Muslim wasn’t homicide but malicide, killing Evil as such”¹³⁴, ato este perfeitamente aceitável pela Igreja quando se tratava de aniquilar o inimigo de Deus. De facto esta consciência estava bastante patente na mentalidade do século XI, período em que a Igreja empreendeu uma reforma interna que passava, entre muitos casos, por destruir o Islão.¹³⁵ Contudo, consideramos pertinente reafirmar que a simbólica da escultura românica não pode ser vista unicamente como resultado de uma campanha contra o Islão e que se justifica precisamente pelo seu carácter ambivalente, conduzindo portanto a uma multiplicidade de interpretações.

Apesar de ser evidente ao longo dos seus estudos, a insistência do autor em encontrar um significado para tudo, não deixa, como já referido, de contemplar, a dada altura, duas hipóteses: ou a escultura se dirigia para os cristãos ou então para os muçulmanos. Contudo é evidente, até pela quantidade de exemplos que refere, que será a última que persiste. Para concluirmos, consideramos que a interrogação deverá continuar, pois raramente Lange consegue fundamentar as suas teorias, caindo em generalizações (para as quais, Schmitt não deixa de alertar)¹³⁶ e atribuindo à escultura românica apenas um único propósito: um veículo de propaganda contra o Islão.

No estudo das influências do mundo islâmico na escultura românica deparámo-nos com uma autora cujas observações acerca desta matéria nos parecem mais prudentes ou, pelo menos, melhor fundamentadas do que as teorias elaboradas por Lange. Os seus argumentos, menos especulativos, fundamentam-se numa análise do contexto histórico onde refere a convivência durante séculos entre cristãos e muçulmanos, as lutas constantes dos Reinos Hispânicos contra os mouros.

Recorre ainda a fontes literárias, não só cristãs mas muçulmanas, para explicar a miscigenação da cultura islâmica na arte românica e que se expressa, nesta última, sobretudo a nível iconográfico. Contudo, não deixa de considerar a dualidade

¹³⁴ LANGE, Claudio – *The “acrobat” in the Antiislamic Theory of the 11th Century Western Sculpture*. Berlin:2009, pp.2-3.

¹³⁵ LANGE, Claudio – *The “acrobat” in the Antiislamic Theory of the 11th Century Western Sculpture*. Berlin:2009

¹³⁶ Jean-Claude Schmitt In: LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).

simbólica que a imagem românica contém. Por um lado algumas das representações podem refletir o Mal em geral como podem retratar o inimigo da Igreja: o muçulmano.

É neste último caso que, a partir da análise de textos monásticos cluniacenses e outras fontes escritas da época como as Canções de Gesta, concluiu que havia por parte da Igreja a necessidade de difamar e demonizar os muçulmanos¹³⁷. Também Lange não descurou estas fontes, contudo consideramos que Monteiro Arias faz um levantamento mais exaustivo, o que parece afastar as suas teorias de um campo tão marcadamente especulativo.

Para uma análise das cenas eróticas na escultura românica, deparámo-nos com um autor, cuja leitura sem dúvida mais objectiva e minuciosa nos dá conta da multiplicidade de interpretações a que este tema se sujeita. Jaime Nuño González¹³⁸, não deixa contudo de assinalar que a homossexualidade, fortemente reprimida pelos poderes civis e eclesiásticos era um pecado “identificativo de los musulmanes” tal como aqueles que “se pretendía eliminar, como ocurrió con cátaros y templários”¹³⁹. Como podemos verificar a crítica a perversões sexuais não era dirigida apenas aos muçulmanos, pois Aymeric Picaud, no Guia de Peregrinos, não deixa de apontar os vícios dos bascos e navarros, considerando-os “desleales, lujuriosos, borrachos...parejos en maldad a los Getas y a los sarracenos”¹⁴⁰.

Porém, Nuño González não se fica por aqui, explanando ainda outras teorias com base na documentação bem demonstrativa da alteração de mentalidade que se operou, especialmente na época românica. A par com alguns escritos eclesiásticos onde o ascetismo, a rigidez moral estão patentes, encontramos nas Canções de Gesta “un sentimiento más profano y jocoso” como denuncia um texto do séc. XI do duque de Aquitânia, Guilherme IX. (1071-1127).

¹³⁷ MONTEIRA ARIAS, Inés - *Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una Interpretación contextualizada en relación con el islam. Codex Aquilarensis*, nº 21, Aguilar de Campoo: 2005, p.4

¹³⁸ A propósito das esculturas obscenas nos claustros e no interior dos templos veja-se: NUÑO GONZÁLEZ, Jaime – *Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas. Poder y seducción de la imagen romanica*. Aguillar de Campoo, 2006.

¹³⁹ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime – *Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas. Poder y seducción de la imagen romanica*. Aguillar de Campoo, 2006,p.213.

¹⁴⁰ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime – *Op.Cit*.p.200.

Perante os crescentes comportamentos transgressores de toda uma população que face às deficientes condições de vida, desejavam a riqueza “y tal vez porque las relaciones sexuales eran una de las pocas alegrías que podía compartir toda la población independientemente de su estatus”¹⁴¹, a Igreja continuou firmemente a sancionar quem praticasse o pecado da gula, da avareza e luxúria de forma a regular essas práticas. Burchard von Worms (965-1025)¹⁴² no *Decretum* ou *Liber Decretorum*, denuncia algumas delas:

[...] Hiciste lo que suelen hacer ciertas mujeres? Toman un pez vivo, y lo introducen en su vagina, y lo tienen allí tanto tiempo, hasta que esté muerto, y una vez hervido o cocido el pez, se lo dan a sus maridos para comer, por eso hacen esto, para que ardan más de amor por ellas. Si lo hiciste, haz penitencia dos años en los días señalados [...]¹⁴³

Condenando ainda aqueles que comiam ou bebiam ou transportavam consigo, algo que subvertesse o Julgamento de Deus¹⁴⁴, também nas *Partidas* ou *Libro de las Leyes* de Alfonso X, el Sabio (1221-1284) denuncia o adultério. É a partir destas e de outras descrições que nos revelam que apesar dos castigos e penitências a que os pecadores estariam sujeitos, quer fossem leigos ou homens da Igreja, “no se vivía de una forma tan estrita como los textos eclesiásticos o civiles pudieran dar a entender”¹⁴⁵.

E talvez a profusão de figuras grotescas, desde o exibicionista ao onanista, pudessem ser o resultado de uma ação levada a cabo pela Igreja com intenção de reprimir os vícios e os pecados “mostrando com toda su crudeza el acto que se queria condenar”¹⁴⁶.

¹⁴¹ Idem – p.199.

¹⁴² O bispo de Worms redigiu uma coleção canónica de grande influência, o *Decretorum*, compilação dividida em 20 livros que abordam questões do dogma e organização da Igreja, incluindo a vida dos leigos. In: VANINA NEIRA, Andrea – *La magia erótica en el Corrector sive medicus de Burchard von Worms*. Brathair, 2010, p.87. < <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/439/380> > p.84.

¹⁴³ VANINA NEIRA, Andrea – *Op.Cit.* p.87.

¹⁴⁴ AUSTIN, Greta - *Shaping Church Law around the year 1000. The Decretum of Burchard of Worms*. Ashgate Publishing Company, 2009, p.99.

¹⁴⁵ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime – *Op.Cit.* p.221.

¹⁴⁶ Idem – p.216.

Retomando a questão da permanência das formas islâmicas na escultura românica, Monteiro Arias refere que os textos de doutrina muçulmana continham descrições de “terribles castigos infernales para los pecadores. Muchos tuvieron gran difusión escrita y oral, propagándose por el mundo cristiano y pudieron servir de refuerzo en la predicación de los clérigos para atraer la atención de la gente”¹⁴⁷.

Como consequência, muitas dessas descrições infernais plasmaram-se na arte cristã exercendo influência “en la moral popular”. Muitas das representações dos castigos provinham de textos muçulmanos como O Livro da Escada de Maomé (Mi’raj)¹⁴⁸, onde se encontram descrições detalhadas do que o Profeta viu no inferno e no paraíso. Esta literatura, rica em descrições de torturas e que proliferava pelo mundo islâmico, ganhava grande difusão entre os cristãos, servindo de base para os exegetas e para os responsáveis pela elaboração de programas iconográficos. Será a partir da descrição de Maomé, “vi que todos los pecadores según eran sus pecados así eran atormentados cada uno de ellos, con castigos durísimos”¹⁴⁹, que algumas imagens românicas, segundo a autora, estabelecem da mesma forma a relação entre o pecado e o castigo: como o avaro que é estrangulado pelo peso da sua riqueza ou a representação da mulher mordida por serpentes.

Esta última temática, associada ao pecado da luxúria, aparece descrita, como refere Monteiro Arias, em textos cristãos, como no Apocalipse de São Paulo¹⁵⁰ (séc.

¹⁴⁷ MONTEIRA ARIAS, Inés – *Op. Cit.* p.4.

¹⁴⁸ Narração exegética sobre a viagem nocturna de Muhammad ou Maomé. Foi traduzido em Castelhano, Catalão, depois em Latim (*Liber Scale Machometi*). [consultado em: 01-08-2013] Disponível em: <<http://faculty.washington.edu/petersen/alfonso/esctr13.htm>> Alfonso X ordenou que o Mi’raj fosse traduzido para francês por Bonaventura di Siena em 1264. Esta encomenda revela que devem ter existido relações significantes entre França e Espanha, assim como com Itália, de onde Bonaventura era natural. Segundo o autor, Alfonso X ao encomendar a tradução do texto pretendia dar a conhecer à Cristandade Ocidental, a ciência muçulmana de Andalus. Desta forma Alfonso X promoveu a erudição muçulmana pela Europa. In: VAN SERTIMA, Juan - *Golden Age of the Moor*. New Jersey, 2009, p.224.

¹⁴⁹ MONTEIRA ARIAS, Inés – *Op. Cit.* p.5.

¹⁵⁰ Datado do século IV faz parte de uma colectânea de textos – Os Apócrifos do Novo Testamento ou “evangelhos apócrifos”. Originalmente escrito em Grego, o Apocalipse de São Paulo foi traduzido para latim e outras línguas. Na Idade Média foram feitas traduções subsequentes a partir destas, aparecendo versões revistas das antigas. Só no Ocidente encontramos mais de onze redacções latinas medievais. O Apocalipse de São Paulo descreve entre outras passagens, locais infernais, onde torturas e castigos eram infligidos pelos demónios aos diferentes tipos de pecadores. Jan Bremmer cita uma dessas passagens descrita no Apocalipse: “a river boiling with fire and in it a multitude of men and women immersed up to the knees, and other men up to the navel, others even up to the lips, others, up to the hair” in:

IV). Mas é em textos teológicos muçulmanos que o castigo por mordedura de serpentes no peito e nos genitais aparece descrito pela primeira vez, o que para a autora é demonstrativo da influência muçulmana no mundo cristão¹⁵¹. Apesar da descrição destas fontes se assemelhar a muitas das concretizações artísticas românicas, não implica que a origem para a representação da serpente e mulher, associada à luxúria, não tenha provido de outra fonte, que não a muçulmana.

A historiadora aponta, ainda outra hipótese como influência desta iconografia – a Antiguidade Clássica, onde a lenda dos ataques de serpentes fazia parte do imaginário popular. E poderá ter sido a partir de manuscritos ou restos arqueológicos romanos, que os muçulmanos se inspiraram para redigir os seus tormentos, já que eram grandes conhecedores e transmissores da Antiguidade Clássica¹⁵².

3.4.CACHORROS E MÍSULAS ROMÂNICAS: UMA ICONOGRAFIA MARGINAL?

Na escultura arquitetónica românica, muitos dos componentes podem ser considerados marginais. Nesta categoria integram-se as mísulas, instaladas individualmente ou em séries, no interior ou exterior das Igrejas. Em contrapartida a este conteúdo marginal existe o programa *oficial*, contrastando, pela sua temática e composição, com o primeiro¹⁵³.

A escultura *oficial*, segundo Nurith Kenaan-Kedar, segue um modelo composicional onde a hierarquia e a simetria importam. Estas composições escultóricas variam na sua temática entre representações do Bem e do Mal, entre a Luz

BREMMER, Jan; CZACHESZ, István (ed) – *The Visio Pauli and the Gnostic Apocalypse of Paul. Studies on Early Christian Apocrypha* (9). Leuven: Uitgeverij Peeters, 2007, pp.2-5.

¹⁵¹ IDEM, *Ibidem*, p.7.

¹⁵² *Ibidem*, p.8.

¹⁵³ KEDAR, Nurith Kenaan – *The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture. Gesta*, Vol. 31. Nº1.1992, [consultado em: 15-08-2013] Disponível em: <
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/767047?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21102317833627>
>, p.15.

e a Escuridão. Por outro lado, deparamo-nos com um género escultórico, os cachorros, que funcionam como anti-modelo. As suas composições não são simétricas nem refletem o seguimento de uma hierarquia. Por essa razão os esquemas compositivos opõem-se aos do programa oficial¹⁵⁴.

A autora refere ainda que na escultura marginal a representação de homens, mulheres e outras criaturas simboliza as ordens sociais mais baixas e que estas esculturas marginais não são necessariamente “allegories of vice and sin but direct representations of individuals marginal to even the lower strata of medieval society”¹⁵⁵. Contudo, esta opinião não é seguida por outros autores, como iremos verificar. De acordo com Buras, as mísulas do período românico, frequentemente caracterizadas como um tipo de escultura obscena ou grotesca, estão associadas ao humor medieval ou a um produto da imaginação do *artifex*. E os temas comuns destas mísulas apresentam cenas de deboche assim como representações do pecado¹⁵⁶. Esta temática recorrente é normalmente comunicada a partir de figuras representando acrobatas, músicos e dançarinos que se manifestam em atos de excesso como a ingestão de álcool ou vícios sexuais, gestos ameaçadores e expressões faciais dementes. A quantidade de animais monstruosos que se fazem representar nestas mísulas também não é de desprezar, apresentando-se muitas das vezes com duplo sentido, servindo estes pequenos monstros como metáfora para traduzir os pecados terrenos. Contudo, e apesar da riqueza escultórica das mísulas, estas têm sido relegadas para segundo plano, sendo preteridas pelo estudo mais aprofundado dos temas maiores dos portais principais e mesmo dos capitéis.

De acordo com Magrill, esta opção é justificada pelo facto das mísulas se apresentarem com um maior nível de dificuldade no que concerne ao seu estudo pois não seguem uma sequência narrativa como acontece com outro tipo de escultura românica. Daí que o estudo das mísulas seja mais hermético, sendo uma difícil tarefa

¹⁵⁴ IDEM. *Ibidem*.

¹⁵⁵ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.*p.15.

¹⁵⁶ BURAS, Chelsea – *Social Influences on Sculpted Romanesque Corbels in the Eleventh and Twelfth centuries*. Louisiana State University, 2012. [consultado em: 08-03-2013] Disponível em:<
http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04242012-075315/unrestricted/buras_thesis.pdf >p.1.

encontrar o seu significado¹⁵⁷. Também Nurith Kenaan-Kedar acentua nos seus artigos esta ausência, visível no estudo de Igrejas como Saint Pierre de Moissac ou a Catedral de Chartres, onde a quantidade significativa de mísulas não mereceu o estudo necessário¹⁵⁸.

É, no entanto, a partir destas esculturas que, segundo Buras, podemos entender um conceito medieval desconhecido, pois é sobretudo nas mísulas que existe uma carga temática muito forte no sentido de representar as vicissitudes do ser humano. Como tal, o seu estudo torna-se essencial para tentar destrinçar a degradação física e emocional e os pecados mortais considerados pelo mundo medieval¹⁵⁹ que diferem bastante do olhar e do conceito contemporâneo de pecado. Barry Magrill concorda com este ponto de vista, considerando que é nas mísulas que encontramos terreno para compreender a sociedade medieval, e portanto não devem ser relevadas para “categorias de puro entretenimento ou mesmo de absurdidade”¹⁶⁰.

Apesar de todas as dificuldades em compreender estas esculturas isoladamente, Buras conclui que elas tinham uma função social e visual e que, se forem contextualizadas com outras imagens, os temas e até as narrativas poderão ser revelados. De acordo com Magrill, os espaços marginais das fábricas românicas ocupados por mísulas parecem descrever uma prática política e social, na medida em que poderia existir um acordo entre patrono, clero e *artifex*, pois as esculturas eram pagas à peça¹⁶¹.

O autor defende que a quantidade de mísulas existentes num edifício nos dá pistas da riqueza do encomendador¹⁶². Muitos dos motivos das igrejas inglesas que investigou parecem coincidir com fragmentos narrativos esculpidos noutros locais da Europa, particularmente de França. Fornece-nos ainda outra hipótese onde as mísulas inglesas não seriam tanto um produto do acaso ou de uma cópia de modelos

¹⁵⁷ MAGRILL, Barry – *Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces*. University of Victoria, 2009 [consultado em: 03-03-2013] Disponível em: < <http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/view/188> >, p.46.

¹⁵⁸ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.* p.15.

¹⁵⁹ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.* p.1

¹⁶⁰ IDEM, *Ibidem*.

¹⁶¹ MAGRILL, Barry – *Op.Cit.* p.46.

¹⁶² MAGRILL, Barry – *Op.Cit.* p.44.

estrangeiros mas o resultado de um programa bem definido pelos escultores e encomendadores¹⁶³. Contudo, Magrill não desenvolve mais esta questão.

Foi durante o século XII que as mísulas se tornaram especialmente populares entre os encomendadores. Esculturas de plantas, figuras humanas e criaturas híbridas eram utilizadas em edifícios de grandes dimensões, onde os encomendadores podiam pagar a um *artifex* suplementar para executar esse trabalho. Este procedimento parecia ser usual havendo documentação que atesta essa prática, como nos registos das catedrais de Ely, Winchester e Chichester.

Os encomendadores contratavam os *artifex* especialmente para executarem as mísulas. Este procedimento aplicava-se mesmo aos encomendadores com menos posses que pretendiam demonstrar socialmente a sua fortuna e ao mesmo tempo a sua piedade¹⁶⁴. Como Magrill nos informa, “One not only gave money toward the enrichment of religion for the sake of satisfying the Almighty, but one also often did so in as public a manner as possible in order to enjoy social privilege on the earth”. Como resultado, a economia gerada pela construção de uma igreja estava intimamente ligada a uma expressão social de poder.

Nurith Kenaan-Kedar considera que os temas oficiais e as séries de mísulas eram obra dos mesmos *artifex* e encomendadas pelo mesmo patrono. Esta constatação por parte da autora adveio da observação de vários tipos de escultura em igrejas distintas e que indicam que estas obras eram provenientes da mesma oficina. Além do mais, os escultores usavam as mesmas fontes visuais tanto para as mísulas como para a representação *oficial*, embora com tratamento diferenciado¹⁶⁵.

Estamos perante uma divergência entre as teorias de Magrill, onde o autor defende a existência de *artifex* especializados em mísulas e a teoria de Kenaan-Kedar onde os vários tipos escultóricos tinham um carácter unitário proveniente das mesmas mãos e da mesma oficina. É provável que o clero tenha escolhido ou admitido este imaginário bestial, de forma a manter o controlo social instalando, a partir destas

¹⁶³ IDEM, *Ibidem*, p.45.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.46.

¹⁶⁵ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.* p.16.

figurações, um medo generalizado que atravessava qualquer barreira social¹⁶⁶. Por outro lado, consideramos que poderiam existir efeitos que criassem certa dualidade, transmitindo concomitantemente medo e riso.

Independentemente de cada estrato social, é muito provável que todos se revissem nestas representações, já que elas demonstram ao espetador os mais terríveis e viscerais avisos¹⁶⁷. Estas mísulas tanto podiam ser colocadas no exterior de uma igreja como numa capela privada de um nobre, o que nos leva a considerar que servia todos os estratos sociais e, apesar de a Igreja pretender moralizar com estas representações, cada um interpretá-las-ia à sua maneira. Segundo Magrill, algumas esculturas serviam para corroborar as mensagens moralizantes que os leigos tinham ouvido nos sermões,¹⁶⁸ contudo, podiam ter o efeito oposto.

Estas esculturas, colocadas num campo marginal da arte românica explicam-se pelo facto de não fazerem parte de um programa específico, ao contrário dos temas das fachadas, portais e capitéis que poderiam, na maior parte dos casos, obedecer a um programa previamente estabelecido. O mesmo se aplica aos manuscritos e colunas de capitéis onde os espaços marginalizados eram deixados para representar grupos de pessoas marginalizadas ou temas com um cunho mais livre. Sem dúvida que as imagens das mísulas contrastam pela sua temática com as representações esculpidas nos portais, porém o imaginário encontrado nas mísulas contem uma valiosa perspectiva da sociedade medieval e da vida quotidiana¹⁶⁹.

Devido à investigação dos autores referidos, a função ou a simbologia das mísulas deixaram de se apresentar com um carácter meramente decorativo ou como símbolos pagãos que eram representados livremente. Segundo estes investigadores as mísulas serviam para suportar as doutrinas e ensinamentos da Igreja, estando portanto excluída da teoria dos autores o sentido decorativo destas esculturas. Buras faz uma leitura das mísulas românicas, considerando que estas não eram mais do que uma representação da percepção que a Igreja tinha de comportamentos inaceitáveis¹⁷⁰. As

¹⁶⁶ MAGRILL, Barry – *Op.Cit.*p.47.

¹⁶⁷ IDEM, *Ibidem*, p.48

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.48.

¹⁶⁹ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.*p.1.

¹⁷⁰ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.*p.2.

mísulas estavam destinadas a representar grupos sociais marginais servindo como anti-modelos relativamente aos programas oficiais que eram colocados nos tímpanos¹⁷¹.

Desde o início da Cristandade que a ideia de celibato era realçada pela Igreja e foi Santo Agostinho quem mais a defendeu, comprometendo-se a uma vida celibatária. Os seus escritos refletem a preocupação da importância da abstinência sexual¹⁷². No século XI a Igreja retoma esta preocupação enfatizando o valor de uma vida em celibato, aplicando-se tanto ao clero como aos leigos. A depravação e os vícios sexuais começam desta forma a aparecer nas mísulas românicas. A título de exemplo referimos a Igreja de San Pedro de Cervatos onde vários contorcionistas se exibem em posições sexuais, sugerindo a natureza bestial das suas atitudes¹⁷³. (Figs.120 a 125)

É durante os séculos XI e XII, especialmente, que se opera uma transformação onde o clero pretende estabelecer uma ordem no que considerava ser uma desordem social¹⁷⁴. Esta reforma enfatiza a separação das ordens sociais.

Teólogos como o Abade de Fleury¹⁷⁵ dividiam os leigos em dois grupos: os que tinham armas e os que trabalhavam. Os indivíduos dentro destas categorias deviam agir de acordo com a ordem a que pertenciam¹⁷⁶. E “anyone crossing between orders or doing anything that would be similar to acting, dressing or living an appropriate lifestyle was seen as polluting the body of Christ”¹⁷⁷. Esta divisão operada pela Igreja pretendia sobretudo sublinhar o lugar de cada indivíduo na sociedade.

¹⁷¹ IDEM, *Ibidem*

¹⁷² S. Agostinho escreveu sobre o celibato, considerando-o um dos estados mais abençoados. Depois do seu voto de abstinência escreveu: "Now was my soul free from the biting cares of canvassing and getting, and weltering in filth, and scratching off the itch of lust." Augustine viewed the sex organs as objects of temptation and orgasm was viewed as an abandonment of will and control to the flesh. He argued that sex was for procreation only and any form of sexual activity that didn't result in conception—masturbation, homosexuality and oral sex—was strictly forbidden.” In: [consultado em: 14-02-2013] Disponível em: <<http://factsanddetails.com/world.php?itemid=1411#40>>

¹⁷³ BURAS, Chelsea – *Op. Cit.* p.9.

¹⁷⁴ IDEM, *Ibidem*, p.10.

¹⁷⁵ Abbo, St., abbot of Fleury (c.945–1004; r. 988–1004) Discípulo do Papa Silvestre II, Abbo foi um aluno exemplar tendo escrito sobre várias matérias como lei, hagiografia, gramática e o calendário. Como abade teve grande influência na reforma monástica. Foi assassinado pelos Carpatos, monges rebeldes da Gasconha. Mais tarde foi celebrado como santo. [consultado em: 05-03-2013] Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662624.001.0001/acref-9780198662624-e-0007>>

¹⁷⁶ BURAS, Chelsea – *Op. Cit.* p.10.

¹⁷⁷ BURAS, Chelsea – *Op. Cit.* p.11.

Segundo Buras, a Igreja retoma novamente os textos de teólogos como Santo Agostinho que advertia os Cristãos para comer e beber com dignidade sem chegar ao ponto da embriaguez. Estas preocupações eclesiásticas refletiram-se no tratamento das esculturas marginais. Vários destes exemplos encontram-se em cachorros de igrejas românicas como em San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria) onde aparece uma figura a beber de um barril e outra a comer em excesso, assim como em S. Pedro de Rubiães (Paredes de Coura), em que uma figura segura num barril. (Figs.126 a 130)

Verificamos até que ponto os cachorros refletem imagens de vício de excesso e de violência, podendo até sugerir que elas não serão uma escultura meramente decorativa mas, ao invés, o resultado de um produto com implicações sociais, ou de carácter didático. Das figuras representadas nas mísulas referimos os rostos humanos com expressões idiotas ou faces deformadas, os músicos, dançarinos ou *jongleurs* e monstros animais. Todos eles servem para representar as classes da sociedade medieval¹⁷⁸. (Figs.131 a 149)

Os *jongleurs* são das figuras mais comuns representadas nas mísulas românicas. Geralmente trata-se de uma personagem que dança e que entretêm, viajando de um lado para o outro. (Fig.150) Apesar do seu carácter marginal, os *jongleurs* entretinham todas as classes sociais desde dos camponeses até à mais alta nobreza. Muitas das vezes atuavam na corte do Rei. As suas atuações incluíam acrobacias, tocavam música e contavam anedotas. Contudo, apesar de quebrarem com a monotonia do dia, os *jongleurs* carregavam o estigma da não-ordem. Como eram livres para saltar qualquer barreira física assim como a barreira social, a sua vida nómada levantava suspeição aos olhos da autoridade, particularmente da Igreja. Por esta razão muitas das suas brincadeiras eram vistas como ofensas sociais ameaçando a ordem estabelecida. A sua forma de vida estava em oposição à *norma* e como tal a Igreja via-os como os discípulos de Satanás¹⁷⁹.

Um dos monumentos mais representativos no que concerne à representação escultórica destes *jongleurs* encontra-se no exterior da Igreja de St. Mary

¹⁷⁸ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.*p.12.

¹⁷⁹ IDEM,*Ibidem*,p.12.

(Oxfordshire) com mais de 60 esculturas de músicos¹⁸⁰. (Figs. 151) A imagem do *jongleur* tocando um instrumento na arte românica contrastava com a representação do Rei David tocando música sacra. (Figs.152 a 155)

Essa justaposição entre o sagrado e o profano pode encontrar-se em alguns manuscritos, como no caso do *Saltério* de St. Remigius, (Fig. 156) onde os músicos na parte inferior do manuscrito aparecem a tocar instrumentos de percussão, como os tambores, associados ao pecado e que, segundo Dale, representam o “poder animalesco” da música profana. Na parte superior da ilustração, aparece o rei David tocando uma pequena harpa, acompanhado por tocadores de música sacra¹⁸¹.

Apesar de a identificação de o rei David ser feita pela harpa (o seu atributo mais conhecido), a sua iconografia é contudo “portadora de significados que vão para além da dimensão musical, assumindo, sobretudo, valores cósmico-teológicos”.

A semelhança do rei David com a figura de um *Musicus* ultrapassa a fisicalidade pois ele é uma autoridade que simboliza a harmonia entre o mundo terrestre e “ordem celeste”¹⁸². E, de acordo com Chiara Frugoni, também o Rei David do Saltério de St. Remigius representa mais do que um músico, sendo ilustrado como o “*Beatus Vir*” ou “as the righteous man who prefigures Christ himself, and as a creator of sacred music”¹⁸³.

São várias as imagens encontradas em tímpanos que representam Cristo rodeado de figuras que seguram instrumentos musicais. Alguns desses exemplos verificam-se no Pórtico da Glória em Santiago de Compostela¹⁸⁴ (Fig.157) e no tímpano do portal

¹⁸⁰ [consultado em:14-02-2013] Disponível

em:<<http://www.britainexpress.com/counties/oxfordshire/Adderbury-St-Marys.htm>>

¹⁸¹ : DALE, Thomas E. A. - *Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa*. The Art Bulletin, Vol. 83, No. 3 (Sep., 2001) p.412.

¹⁸² SOUSA, Luís Manuel Correia de – *Speculum Musicae. Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte-Medieval. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, 2010, pp.176-706.

¹⁸³ Chiara Frugoni, “*L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles*,” Cahiers de Civilisation Médiévale 20 (1977) in: DALE, Thomas E. A. - *Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa*. The Art Bulletin, Vol. 83, No. 3 (Sep., 2001) p.412.

¹⁸⁴ Encontra-se representações dos 24 anciãos em miniaturas dos *Beatus* e no manuscrito de S. Severus, do século XI. Os anciãos seguram em instrumentos musicais tradicionais. Mas à medida que esta temática ia sendo transportada para a pedra, os escultores trataram os instrumentos das mais variadas formas: talhando diferentes contornos, os buracos de som assumem formas variadas, alternam o número de cordas em relação ao objecto real. Os vinte e quatro anciãos do Pórtico da Glória da Catedral de

sul de Saint-Pierre de Moissac. Aqui, Cristo em Majestade aparece rodeado pelos tetramorfos e dois serafins, que formam a mandorla. Estão ainda representados, em filas horizontais, os vinte e quatro anciãos, entronizados, segurando cálices e instrumentos musicais¹⁸⁵. (Fig.158) No entanto, a figura do *jongleur* não é aqui retratada por se tratar de uma figura marginal e pela sua música ser de carácter profano. Por esta razão, a imagem dos *jongleurs* não aparece junto da imagem de Cristo porque não é sagrada mas obscena. Consequentemente aparece representada noutros locais marginais como é o caso das mísulas pois esta figura em nada glorifica a imagem do Senhor¹⁸⁶.

O *jongleur* era então considerado um individuo a evitar, sendo hábil em seduzir outros para tomarem parte nos excessos dos prazeres físicos, variando desde a embriaguez até à gula. Os *jongleurs*, particularmente os músicos, aparecem frequentemente acompanhados de bestas ou de monstros humanos tanto nas mísulas como nos capitéis. Como é exemplo um capitel de Vezelay onde um demónio, estimulado pela flauta de um malabarista e roído por cobras, toca no corpo de uma mulher nua. Estamos perante uma representação da maldade associada ao demónio e à música profana do *jongleurs* que incita à cena obscena¹⁸⁷. (Fig.159) Este tipo de junção aparece noutros capitéis e na iluminação de manuscritos¹⁸⁸.

Contudo, a sociedade medieval ao mesmo tempo que se fascinava por figuras exóticas e forâneas, tinha uma atitude de repulsa por estes grupos marginalizados que se estendiam até aos *jongleurs*. Os *artifex* entretinham-se a criar novas formas influenciadas por diferentes raças. Os rostos eram deformados, partes do corpo eram distorcidas e as faces aumentadas ou deformadas. As diversas etnias humanas eram comparadas e representadas com características animais tais como os que eram

Santiago de Compostela aparecem com diferentes instrumentos, incluindo harpas, saltérios, vielas e o organistrum, entre outros. Instrumentos estes que eram alterados pelo escultor. Com estas representações deu-se “a full irruption of secular musical tradition into the realm of the sacred art”. in: WINTERNITZ, Emanuel – *Secular Musical Practice in Sacred Art*, p.227.

¹⁸⁵ ROBERTS, Helen, E. (Ed.) – *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in the Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p.42.

¹⁸⁶ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.* p.16.

¹⁸⁷ [consultado em: 14-03-2013] Disponível em: <<http://art-history-images.com/photo/5634> >

¹⁸⁸ BURAS, Chelsea – *Op.Cit.* p.17.

esculpidos com formas animais de que é exemplo o cinocéfalo. E quanto mais uma etnia parecesse estranha, mais monstruosa poderia ser a sua representação.

Esta inclinação para representar tais imagens e deformá-las, consoante o seu nível de exotismo ou estranheza, seguia os preceitos da Igreja de que os que eram estranhos à sociedade não tinham lugar no corpo de Cristo¹⁸⁹. De acordo com Nurith Kenaan-Kedar as imagens humanas das mísulas podem ser classificadas em vários grupos: um primeiro grupo caracterizado pelo uso de cabeças de macho ou fêmea gritando de dor, medo ou desespero através de bocas bem abertas. A cabeça é geralmente acompanhada por mãos que se encostam a ela, e numa atitude dramática, puxam cabelos ou as faces ou as bochechas. Um outro grupo é constituído por *jongleurs* femininos ou masculinos tais como acrobatas, dançarinos, músicos e pedintes. E um terceiro com cabeças masculinas ou femininas rindo-se ou gozando com o espetador. Existindo ainda representações de pares de amantes ou outros casais¹⁹⁰.

Algumas das imagens das mísulas podem ser similares às imagens com componentes Cristológicas que aparecem nos portais, porém há uma divergência quanto ao estilo representativo. As expressões e atitudes das personagens sagradas dos portais não apresentam geralmente qualquer tipo de emoção, ao contrário das figuras que personificam o Diabo ou o Mal. Estas aparecem com uma expressão própria como é o caso das sereias facilmente reconhecidas pelo seu peito nu e cabelos desordenados. A mulher representada nas mísulas não aparenta, para Nurith Kenaan-Kedar, ter sofrido qualquer castigo, apesar de demonstrar emoções quase extremas¹⁹¹.

Das figuras que tratamos, encontramos sobretudo em Inglaterra casos particulares como os *beakheads*. O clero podia ter instruído o *artifex* a adicionar representações de cabeças humanas ou híbridas com a língua de fora aos programas escultóricos, no sentido de retratarem gestos rudes, simbolizando comportamentos imorais. Estas imagens poderiam funcionar como uma lembrança permanente dos sermões contra o pecado.

¹⁸⁹ IDEM, *Ibidem*, p.20.

¹⁹⁰ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.* p.15.

¹⁹¹ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.* p.16.

Em Kilpeck (Inglaterra), existem esculturas de cabeças humanas devorando criaturas com as suas bocas em bico de ave, as chamadas *beakheads*. Estas representações podiam simbolizar o medo de ser devorado por um animal, no sentido que a Igreja incutiu aos seus fiéis de que os pecadores seriam devorados por bestas caso não se arrependessem dos seus pecados.¹⁹² Este reportório é comum entre nós, e a título de exemplo, referimos a Igreja de Bravães onde pares de aves debicantes, aparecem sobrepostas nas colunas do portal principal¹⁹³, assim como no Mosteiro de São João de Travanca e em S. Pedro de Rates, onde dois pássaros representados em capitéis do pórtico principal, devoram uma figura humana pelos pés, enquanto num capitel do lado oposto do portal, encontramos um homem ladeado por duas aves¹⁹⁴. (Fig.160 a 164) Outra variação do tema, desta vez com cabeças de felinos que “mordem ou se agarram a um toro liso que percorre toda a arquivolta” encontra-se em S.Salvador de Ansiães¹⁹⁵.

Apesar das teorias de Buras e de outros autores, que dedicaram o seu estudo às mísulas, não podemos deixar de considerar que apesar de todo o programa escultórico estabelecido pela Igreja ter sido aplicado também à escultura *marginal*, não devemos descurar a possibilidade de estarmos perante o exemplo de uma arte mais livre.

Para Magrill os encomendadores podiam ser incultos e como tal demarcavam-se das figurações de motivação religiosa, preferindo temas mundanos e de carácter popular, não estando interessados em fixar nas mísulas um código moral. Desta forma, cada estrato social interpretava as mísulas consoante as suas vivências e os pecados que praticavam. Por outro lado, a localização marginal das mísulas dificilmente visíveis, poderia indicar que os *artifex* tinham nesses locais um domínio privilegiado, exercendo aí a sua autonomia artística¹⁹⁶. Para Michael Camille estas imagens marginais eram até certo ponto de maior facilidade de compreensão do que aquelas

¹⁹² MAGRILL, Barry – *Op.Cit.*p.49.

¹⁹³ Manuel Real In: VALLE PÉREZ, Xosé; RODRIGUES, Jorge – *El Arte Romano en Galicia y Portugal*. S1. Fundación Pedro Barrié de la Maza/ Fundação Calouste Gulbenkian,2001,p.36.

¹⁹⁴ MATOS, A Campos – *A Igreja românica de S.Pedro de Rates*.Lisboa: Livros Horizonte,2000,p.50.

¹⁹⁵ FERNANDES, Paulo Almeida – *A Igreja Românica de S. Salvador de Ansiães*. In: Revista Brigantina, vol XXI, n1/2. Bragança,2001, p.41.

¹⁹⁶ MAGRILL, Barry – *Op.Cit.*p.45.

reservadas para os claustros onde apenas uma elite as sabia interpretar¹⁹⁷. Também as margens dos manuscritos transmitiam uma mensagem clara e comum, possível de ser percebida pelos iletrados¹⁹⁸.

Para Nurith Kenaan-Kedar, estas mísulas correspondem sobretudo à representação de um estrato social, embora os patronos eclesiásticos pudessem olhar para estas esculturas como a personificação do vício e do pecado, enquanto os leigos podiam reconhecer nelas personagens marginais da sociedade, tais como os embriagados, os *jongleurs* e os loucos, que evocavam atitudes ambivalentes de atração e suspeição¹⁹⁹. Também os *artifex* deste tipo escultórico não deverão ser vistos, na opinião de Kenaan-Kedar, como meros artesãos mas como uma outra classe de *artifex* que se dedicavam a criar uma nova linguagem onde se misturava o domínio artístico com a vontade do encomendador, assim como a influência de toda uma cultura popular. Do outro lado, existia a escultura *oficial* que retinha os “codes of learned culture, using traditional images, symbols and programs. In the corbel series they were direct, emotional and experimental”²⁰⁰.

3.5.IMITAÇÃO E VARIAÇÕES DO CAPITEL CORÍNTIO

3.5.1. APROVEITAMENTO DO ESPÓLIO ANTIGO

O capitel coríntio, tema fundamental da arte clássica, serviu de modelo durante toda a Idade Média. Tendo a sua utilização e imitação estabelecido forte ligação entre a arquitetura medieval e a praticada na Roma antiga²⁰¹. Apesar de as soluções adotadas serem ligeiramente alteradas e simplificadas, assiste-se nos séculos IX e X a um renascimento de fórmulas mais ricas e complexas derivadas do coríntio antigo²⁰².

¹⁹⁷ CAMILLE, Michael – *Image on the edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.p.75.

¹⁹⁸ MAGRILL, Barry – *Op.Cit.*p.46.

¹⁹⁹ KEDAR, Nurith Kenaan – *Op.Cit.*p.18.

²⁰⁰ IDEM,*Ibidem*.

²⁰¹ EVANS, Joan – *Cluniac Art of the Romanesque Period*.Cambridge: Cambridge University Press.1950, p.41.

²⁰² VERGNOLLE, Éliane- *Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman*. In: Revue de l'Art, 1990, p.21.

Os *artifex* utilizam a decoração de palmetas e florões e as folhas de acanto passam a ser decoradas com bolas e pinhas como se pode verificar na igreja de São Salvador de Aveleda ou na Igreja de São Pedro de Cête. (Figs.165 a 167). A este reportório decorativo, adiciona-se outros motivos que serão amplamente utilizados na escultura românica: o entrelaçado e enxaquetado²⁰³. (Figs.168 a 178).

Esta diversidade reflete um gosto geral pela miscigenação de vários reportórios ornamentais. Contudo, a representação do capitel coríntio era muitas vezes escrupulosamente respeitada. Encontramos dois tipos de tendência na representação do capitel coríntio: uma mais livre e com introdução de novos motivos vegetais; e outra, mais rigorosa obedecendo aos cânones de representação romana. Pode ainda verificar-se a conjugação destas duas tendências na obra de um mesmo escultor e no mesmo monumento como serve de exemplo alguns dos capitéis das igrejas de Saint-Pierre-le-Moutier (Bourgogne) e a Abbatiale de Charlieu (Loire) onde os motivos vegetalistas são combinados de uma forma mais livre²⁰⁴.

A importância do capitel coríntio no desenvolvimento da arte românica é do conhecimento geral, porém não foi este tipo de capitel o único adotado, existindo outros tipos, embora utilizados em menor quantidade. Na cripta da Église de Saint-Germain (Auxerre) existem capitéis do século IX, imitando o estilo jónico e coríntio²⁰⁵. Segundo Vergnolle o renascimento do capitel coríntio não se traduz numa vontade generalizada de retornar à antiguidade²⁰⁶. Tanto os capitéis jónicos como compostos foram muito utilizados na época carolíngia mas parecem não ter inspirado os *artifex* da época românica que preferiram o capitel coríntio.

²⁰³ BARRAL I ALTET, Xavier – *O Mundo Românico. Cidades, Catedrais e Mosteiros*. Koln: Taschen, 1999, pp.71-72. O enxaquetado é um motivo decorativo já utilizado no mundo antigo. Amplamente utilizado na Alta Idade Média em frescos e mosaicos, passou a receber um tratamento a três dimensões na 1ª metade do século XI. Os instrumentos utilizados para criar este motivo era o cinzel que servia para o detalhe e o ponteiro, para debastar o bloco. Como se trata de um padrão geométrico, é possível que fosse utilizado a régua e esquadro. Além de serem utilizados para adornar os capitéis (nos ábacos) decoravam ainda, cornijas, arquivoltas e arcos triunfais. In: SGRIGNA, Ilaria - *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona. 2010, pp.20-23.

²⁰⁴ EVANS, Joan – *Op.Cit.* p.41.

²⁰⁵ IDEM, *Ibidem*.

²⁰⁶ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.* p.22.

De acordo com Evans, terá sido nos capitéis da terceira abadia de Cluny (Saône-et-Loire) que este estilo se consolidou: “The great figured capitals of the apse conform in general shape to the Corinthian pattern, and the unfigured ones are remarkably accurate versions of the antique”²⁰⁷. Contudo, podemos apoiar-nos na teoria de Vergnolle, segundo a qual, as ordens aplicadas na escultura dos capitéis não eram simplesmente escolhidas por um desejo de retorno e respeito ao passado. Desta forma, como se explicaria que os *artifex* do românico tenham apenas encontrado interesse nos capitéis coríntios? Talvez se deva a uma questão de gosto e de melhor adequação às novas necessidades artísticas. Portanto a questão do aproveitamento do espólio antigo poderá, como já referimos, não ter sido a razão principal para a sua utilização. Convém, no entanto, realçar o facto de que tanto na época carolíngia como na otoniana vários tipos de capitéis foram utilizados no sentido de se criar uma *renovatio* do Império. A partir da utilização destas formas do passado, glorificava-se não só Roma como o novo Império²⁰⁸. E no século XII, John of Salisbury revelou, no prólogo do *Policraticus*²⁰⁹, um vasto conhecimento dos monumentos da Roma antiga, tendo não só mencionado o arco de Constantino como um exemplo de arco triunfal, como exaltou a glória e feitos de grandes homens, através das suas criações²¹⁰.

Um manuscrito do século XI, provavelmente copiado de outro da época carolíngia, ilustra desenhos de capitéis revelando como o tratado *De architectura* de Vitruvio, era conhecida na Idade Média²¹¹. (Figs.179 e 180)

Já em pleno século XI os vários empreendimentos artísticos adotam ao mesmo tempo soluções retiradas de outras fontes que se aplicam aos capitéis coríntios. Essas soluções são adaptadas de manuscritos, de mármore e de tecidos, passando o capitel

²⁰⁷ EVANS, Joan – *Op.Cit.*p.41.

²⁰⁸ VERGNOLLE, Éliane-*Op.Cit.*pp.21-22.

²⁰⁹ Redigido cerca de 1159, o *Policraticus* é considerado um dos primeiros trabalhos sobre política na Idade Média. Trata das relações entre o poder do Rei do governo. In: NORA, Pierre - *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*, Volume 1: The State.Chicago: University of Chicago Press, 2001, p.14.

²¹⁰ BENSON, Robert; CONSTABLE, Giles; LANHAM; Carol – *Renaissance and renewal in the twelfth century*. Harvard University Press,1999,p.631.

²¹¹ RECHT,Roland – *Desenhos e “Tratados de Arquitectura”* in: DUBY, George; LACLOTTE, Michael (Ed) – *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo II. Lisboa: Quetzal Editores,1998,p.206.

coríntio a adotar novos padrões e a formar uma derivação do capitel coríntio clássico²¹². Neste sentido, o reportório de elementos fitomórficos que preenchem o capitel românico apenas reflete uma pequena parcela do que constituía o capitel clássico. Por essa razão, Vergnolle considera que o capitel clássico constitui apenas uma base teórica sem aplicação prática, na medida em que a liberdade dos *entrelacs* ou mesmo dos elementos fitomórficos são mais do que evidentes no capitel românico, constituindo uma oposição ao rigor esquemático do capitel romano²¹³. Contudo, convém salientar que nalguns casos o modelo é escrupulosamente respeitado.

Como já referido, a total adoção do capitel coríntio (ainda que, com derivações) aparece em 1088 com a edificação da abadia de Cluny III, respeitando o interesse que o abade Hugues tinha pelo programa artístico clássico²¹⁴. Vergnolle questiona a escolha deste reportório. Terá ele sido escolhido por questões estéticas ou pelo desejo de retomar os modelos antigos? É uma questão que fica em aberto, até porque a falta de documentação assim o justifica. No entanto, encontramos a Norte, entre os escultores germânicos, uma renúncia a este tipo de capitel. No geral preferiam capitéis cúbicos, não esculpidos e com uma estrutura simples e altamente geometrizada.

Poucos são os exemplos de capitéis coríntios nesta região, o que demonstra que estes povos não estavam interessados na recuperação do espólio antigo, nem tão pouco em enobrecer a Antiguidade Clássica. O gosto pelo capitel coríntio é mais aparente e concentrado nalgumas regiões como a Catalunha, Itália e França, sendo quase inexistente nas ilhas Britânicas²¹⁵. Em contrapartida, na construção da igreja de Saint-Benoît-sur-Loire encontramos, encostada à fachada principal, uma torre-pórtico com um conjunto de capitéis coríntios que, segundo o abade Gauzlin²¹⁶, serviram de

²¹² VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*p.22.

²¹³ IDEM,Ibidem.

²¹⁴ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*p.23.

²¹⁵ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*pp.22-23.

²¹⁶ Gauzlin de Fleury (?-1030) foi abade de Fleury a partir de 1004 e arcebispo de Bourges desde 1013. André de Fleury, um monge do século XI redigiu a sua biografia – *Vita Gauzlini abbatis Floriansis monasterii*. Aqui descreveu o abade de Gauzlin como sendo um homem empreendedor, grande impulsionador da vida monástica e empenhado na construção de edifícios. A biografia dá-nos conta da reconstrução da igreja da abadia de Fleury, que sofreu um incêndio em 1026. E como o abade Gauzlin se empenhou na sua reconstrução. Descreve vários programas iconográficos consagrados ao Apocalipse e aos Milagres de S.Pedro. Menciona, ainda a presença na reconstrução da igreja, de um escultor lombardo e de um artista bizantino encarregue dos mosaicos para o novo santuário. In: VAUCHEZ,

influência para toda a Gália. Resta-nos questionar se esta escolha se deveu a uma questão decorativa que conferia mais nobreza ao edifício ou porque simplesmente era a representação dos modelos da Antiguidade²¹⁷. Para Vergnolle esta questão é mais de natureza cultural do que política.

Quanto à reprodução do capitel coríntio, os *artifex* não se terão limitado a copiar a sua estrutura sem primeiro se inteirarem de um fundamento teórico. Sabe-se que, embora de grande raridade, existiam exemplos de textos de Vitrúvio²¹⁸ e portanto as proporções do capitel não seriam totalmente desconhecidas dos artistas. Porém, não podemos generalizar pois só alguns estariam em posse destes textos ou em condições de os entender.

Conforme nos indica Vergnolle, o escultor de Saint-Benoit-sur-Loire estaria familiarizado com o texto pois as proporções, altura e largura, dos capitéis coríntios estavam em concordância com o texto vitruviano. Desta forma, as irregularidades e incorreções dos capitéis não constituíam ignorância por parte do escultor em termos de conhecimento teórico. Provavelmente faltava ainda adquirir um domínio técnico²¹⁹.

Ao tratarmos do tema dos capitéis, neste caso o coríntio, deparamo-nos com várias incongruências. De facto não sabemos se o seu uso resultou da necessidade de um reaproveitamento do espólio, se foram utilizados por uma questão de gosto e por isso, preferidos aos jónicos e compósitos. Ou ainda para glorificar a Antiguidade. Parece-nos mais uma vez que todos estes fatores reunidos poderão sintetizar o que os escultores e encomendadores pretendiam. É-nos, no entanto, difícil conceber que

André - *André de Fleury, Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, Année 1972, Volume 27, Numéro 2 [consultado em:16-03-2013] Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1972_num_27_2_422511_t1_0429_0000_2> p.429.

²¹⁷ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*p.23.

²¹⁸ Para tal basta consultar as Etymologias de S.Isidoro de Sevilha, que foi, por assim dizer o fio condutor das teorias vitruvianas até à época moderna.

²¹⁹ A falta de domínio técnico poderá ser uma possibilidade, já que sabemos que alguns *artifex* tiveram acesso aos textos de Vitrúvio. Portanto, estariam teoricamente bem esclarecidos. Contudo, também na época Clássica, os romanos ao esculpirem o capitel românico, e obviamente sendo mais conhecedores do texto de Vitrúvio, nem sempre obedeceram às suas teorias. Por essa razão não eram raras as vezes que os capitéis romanos apresentavam pequenas variações. Estas poderiam, ou não, ser fruto de uma vontade artística mas também de falta de rigor técnico. IN : VERGNOLLE, Éliane- *Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman*. In: Revue de l'Art, 1990, pp.23-24.

apenas um destes aspetos tenha sido fator preponderante para a escolha destes modelos da antiguidade.

A vontade de copiar escrupulosamente o capitel coríntio é manifestada em muitos exemplos românicos ao mesmo tempo que aparecem combinações de novas formas e interpretações mais livres, rompendo de vez com o cânone e utilizando apenas os elementos (estrutura) essenciais do capitel. Os motivos vegetalistas serão uma constante, mas também eles sofrem alterações, onde as típicas folhas de acanto são substituídas por palmetas, criando um efeito mais gráfico ou estilizado. Esta variação pode então ser o reflexo de uma maior liberdade artística face aos modelos antigos e também a necessidade de introduzir novos ornamentos e outras técnicas com que os artistas se foram familiarizando, nomeadamente no campo da pintura e do estuque ²²⁰.

A partir das folhas de acanto surgia toda uma panóplia de figuras, de motivos ornamentais estranhos ao mundo vegetal. Torna-se comum a colocação de figuras ou rostos nos cantos dos capitéis que são integrados numa composição que em si nada de anárquico contém. As figuras ou elementos vegetalistas seguem um ritmo que lhes confere ordem e ao mesmo tempo expressão. Algumas soluções estruturais e temáticas encontradas em capitéis românicos em nada parecem ser compatíveis com a plástica romana. Pois se por um lado é respeitado um dinamismo linear, deparamo-nos com uma nova invenção: a dos monstros imaginários, herdados dos Bárbaros desde “as estepes até à Escandinávia” e o “dinamismo vertiginoso dos entrelaçados” da arte produzida na Irlanda²²¹. A estas duas heranças podem-se adicionar muitas mais, desde modelos têxteis do Baixo-império e do Oriente, peças de marfim, de alabastro e de ourivesaria²²² e iluminuras (como as da série dos *Beatus*) cujos motivos decorativos se plasmaram nos capitéis românicos.

²²⁰ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*p.30.

²²¹ HUYGHE, René – *Sentido e Destino da Arte (I)*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.303.

²²² SAUERLÄNDER, Willibald – *Escultura Medieval*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970, p.60.

3.5.2 O INTERESSE PELO CAPITEL CORÍNTIO. REMINISCÊNCIAS DO PASSADO OU CÓPIA DO MUNDO ISLÂMICO?

Segundo Vergnolle, o gosto demonstrado pelo capitel coríntio permite todo o tipo de especulações devido à ausência de documentos que expressem as intenções e gostos dos *artifex* (ou do patrono). O aspeto formal poderia, só por si, ser motivo suficiente para suscitar interesse no *artifex*. Não só pela riqueza ornamental dos elementos fitomórficos mas por toda a complexidade e esquema compositivo inerente ao capitel clássico.

Estas características permitiam evidenciar todos os ângulos (ao contrário do capitel jónico) sublinhando os eixos²²³. Permitia ainda que todas as faces do capitel fossem trabalhadas podendo-se aplicar vários temas, desenvolvendo uma história ao longo das faces – capitéis historiados. A plasticidade das folhas de acanto produzia um efeito equivalente ao das obras romanas, sem que, no entanto, fossem respeitados todos os cânones do capitel clássico. Pelo contrário, existem grandes alterações dos volumes, do esquema vegetal e dos tipos de acanto que poderiam ser sugeridos aos ou pelos *artifex* românicos²²⁴. Estas alterações aos elementos fitomórficos não eram tão acentuadas como no caso de outros motivos, como são exemplo os capitéis historiados²²⁵, onde a liberdade artística seria mais premente.

Se Vergnolle nos alerta para todo e qualquer tipo de especulação que se possa fazer em relação ao uso do capitel coríntio na Idade Média, consideramos interessante referir, ainda que sem qualquer base científica, a teoria de Claudio Lange acerca da utilização do capitel clássico.

Para o autor a sua existência na escultura e arquitetura medieval em nada deve ao espólio romano, ou pelo menos ao desejo de glorificar o passado da Antiga Roma. A teoria que expõem é bastante surpreendente, embora não seja, na nossa opinião, bem fundamentada. Para Lange, a origem destes capitéis, aplicados sobretudo na Baixa

²²³ VERGNOLLE, Éliane- *Op.Cit.*p.23.

²²⁴ IDEM, *Ibidem.*p.26.

²²⁵ *Ibidem.*,p.31.

Idade Média, deve-se à influência árabe. Feita a partir da Mesquita de Córdoba, onde os capitéis e outros elementos vegetalistas estavam presentes em forma de ornamento. Também Garcia Romo insiste que as folhagens do capitel românico não são um legado direto de Roma, mas partem de influências da referida Mesquita. Aqui o capitel clássico foi transformado, tornando-se um elemento estrutural onde o cesto se tornou mais cilíndrico, as volutas expandiram-se, ganhando não só uma forma mais expressiva como adquirindo uma função de sustentação. O ábaco tornou-se mais protuberante, acentuando, também ele, o carácter estrutural do capitel²²⁶.

Retornando a teoria de Lange, o autor refere ainda que os árabes usavam plantas como narcóticos para aplicarem em cirurgias e os escultores familiarizados com esses procedimentos, utilizavam esse repertório vegetalista com engenho.

Em Córdoba, diz-nos o autor que os capitéis vegetalistas são bastante similares aos capitéis romanos mas salienta que o mundo islâmico desde muito cedo influenciou a arte do Ocidente e que ainda hoje está patente tanto na arte como na arquitetura. Adiciona ainda que estes elementos fitomórficos árabes eram usados com propósitos estilísticos pelos europeus mas também com um sentido propagandístico acentuado, na medida em que serviam para mobilizar os cristãos para as cruzadas²²⁷.

Mas a teoria de Lange, para quem a escultura românica constitui um poderoso meio de propaganda contra o Islão, levanta mais questões quando refere que os motivos vegetalistas e geométricos não são mais do que uma herança islâmica e como tal têm uma ação propagandística. De facto, podemos verificar que a representação de muçulmanos aparece plasmada na escultura e consideramos que algumas delas poderiam ter como finalidade atacar e ridicularizar o inimigo. Até porque, como sustentámos subcapítulo 3.3, há documentação que atesta a vontade da Igreja converter e aniquilar o inimigo. Porém, se aqui Lange assume o carácter difamatório destas representações obscenas e grotescas, como concluiu o autor que os capitéis vegetalistas, assim como os enxaquetados que, pela sua forma, eram para Lange uma

²²⁶ GARCIA ROMO, Francisco – *La Escultura del Siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. In: Review by Marilyn Low Schmitt. *The Art Bulletin*, Vol.59, No.3 (Sep.1977), pp.428-429 [on-line] Disponível em: <<http://jstor.org/stable/3049680>>

²²⁷ Jean-Claude Schmitt In: LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).

reprodução dos jogos matemáticos muçulmanos, serviam também eles para demonizar os muçulmanos? É neste ponto mais em concreto que pomos em causa algumas das suas teorias, especialmente por o autor cair constantemente em generalizações onde tudo parece se resumir a uma questão de propaganda.

Consequentemente colocamo-nos algumas questões: teriam os cristãos medievais, ao observar os elementos vegetalistas e geométricos, conseguido fazer essa analogia? Teriam verificado que essas formas que se encontravam representadas nas suas igrejas correspondiam a um reportório de origem islâmica?

É que, ao contrário da representação figurativa onde mais facilmente se poderia distinguir representações do Bem e do Mal, no caso de capitéis com elementos fitomórficos e geométricos, entramos num campo mais abstrato no domínio da interpretação da imagem. E partindo da hipótese de os cristãos não associarem os elementos “decorativos” ao inimigo, como explica Lange que a Igreja tenha consentido que tal reportório fosse representado nos seus templos?

Como tivemos a oportunidade de referir, é Monteiro Arias que, recorrendo à documentação, nos fornece dados mais concretos²²⁸, referindo que apesar da feroz campanha contra o Islão, os reinos peninsulares não deixaram de se deslumbrar com as produções artísticas árabes.

Desde o século X que reis, bispos e abades possuíam objectos de luxo que tinham sido importados de Córdoba e do Oriente²²⁹. Outros eram adquiridos após batalhas como troféus de guerra, existindo porém outra razão de ordem estética: “Las piezas de arte islâmico eram enormemente apreciadas... y empleadas en multiples ocasiones para la liturgia, siendo por lo tanto cristianizadas”²³⁰. Em relação à adoção de um reportório ornamental islâmico, Monteiro Arias refere que poderiam ser identificados não só pelas autoridades cultas como pelas “massas populares” que

²²⁸ No entanto gostaríamos de ressaltar, tal como à semelhança de outras teorias que expusemos acerca do carácter marginal na escultura românica, que permanecemos ainda num campo bastante indefinido e muito fértil em teorias especulativas

²²⁹ PÉRES DE URBEL, J – *El Claustro de Silos*. Edi I. Fernám González, Burgos, 1975, p.25. In: MONTEIRA ARIAS, Inés – *El Vecino proscrito. El arte románico como mecanismo de difamacion del musulmán en el norte peninsular (siglos XI-XIII)*.

²³⁰ MONTEIRA ARIAS, Inés – *El Vecino proscrito. El arte románico como mecanismo de difamacion del musulmán en el norte peninsular (siglos XI-XIII)*.p.8

estariam familiarizadas com as formas que os artesãos mudéjares produziam em madeira e outros materiais. Como tal, os cristãos poderiam a partir dessa convivência com as formas, reconhecer nas igrejas reproduções da arte islâmica e como tal, associar esses ornamentos ao inimigo.²³¹

Consideramos, contudo, pertinente mencionar que a presença de ornamentação geométrica era uma constante no Mundo Antigo, tendo-se estendido até à Alta Idade Média onde a representação de enxaquetados aparece constantemente em mosaicos e frescos.

No entanto, o tratamento tridimensional terá sido, segundo Ilaria Sgrigna, difundido em grande escala na primeira metade do século XI²³², o que nos leva a afastar a teoria de Lange quanto aos enxaquetados serem uma reprodução de jogos muçulmanos. Todavia, não podemos deixar de considerar que a arte islâmica que assenta profundamente numa base geométrica não deixou de influenciar a arte românica como refere Baltrusaitis:

[...] L'Islam, qui a donné à l'art roman plusieurs motifs géométriques et héraldiques, le sens de la morphologie abstraite et une famille de monstres, continue, comme l'art antique à exercer son influence...Lorsque l'on parcut les inventaires de Charles V...on est frappé par l'abondance de ces verrières, tissus, métaux, attribués aux musulmans [...]²³³.

E apesar dos conflitos entre cristãos e muçulmanos “não se conseguiu estancar as relações culturais entre os dois lados” o que contribuiu para que houvesse uma miscigenação de matriz oriental com outras formas que foram ganhando tradição. Como exemplifica Manuel Real “A escultura em bisel e os motivos orientais do núcleo

²³¹ IBIDEM, p.10

²³² SGRIGNA, Ilaria - *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.2010,p.24.

²³³ BALTRUSAITIS, Jurgis – *Le Moyen Âge Fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art Gothique*. Paris : Flammarion, 1981, pp.73-74.

moçárabe de Lisboa são disso paradigma”²³⁴. Também Leonor Botelho não deixa de referir o contributo da arte muçulmana servindo a título de exemplo o “tema da cornija sobre arcaturas tão característico do românico que habita o vale do Sousa” e que poderá ter para Manuel Monteiro origem no Oriente²³⁵.

4. O PERCURSO DO *ARTIFEX* MEDIEVAL

4.1 RECONHECIMENTO OU ANONIMATO?

[...] Enunciar un tema como la representación del artista en el románico es algo tan genérico, como ambiguo [...] su conocimiento parte en mayor medida de lo que podríamos denominar como “memoria textual” e no tanto de su reflejo iconográfico en el sentido del término [...]²³⁶

O conhecimento de nomes de artistas ²³⁷ na Antiguidade tardia, mais no oriente bizantino do que no ocidente, era bastante comum, principalmente no que respeita a obras encomendadas por monarcas. Na Alta Idade Média, o costume de associar um *artifex* a uma obra foi-se diluindo pouco a pouco, até desaparecer²³⁸.

²³⁴ VALLE PÉREZ, Xosé; RODRIGUES, Jorge – *El Arte Romanico en Galicia y Portugal*. S1. Fundación Pedro Barrié de la Maza/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.31.

²³⁵ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.450.

²³⁶ POZE YAGUE, Marta – “*El Artista Románico (canteiros y otros oficios artísticos)*”. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 2009, p. 1

²³⁷ O nome de artista, no sentido que o usamos hoje, terá sido considerado e utilizado cerca de 1776 no *Dictionnaire des Artistes* do Abade de Fontenay e Louis-Abel de Benafons. Na documentação referente á Idade Média não existe referência direta ao artista e o que se encontra nas fontes escritas são nomes que se referem aos materiais que os artistas trabalhavam como é exemplo: *aurífico, pictor, operarius* que é o equivalente ao que hoje dizemos quando nos referimos a um carpinteiro, engenheiro, operário, ou trabalhador especializado, mas nos registos medievais não aparecem muito mais designações do que estas. Chegando a esta conclusão Carles Mancho sugere que a figura do artista não era considerada durante a Idade Média. Os *artifex* eram portanto uma figura modesta que se expressava criativamente mas sem ter direitos de autor. No entanto há exceções como é o caso de *Wiligelmus* de Modena ou *Gislabertus* de Toulouse. In: MANCHO, Carles – *El Paper de l'artista en l'art medieval*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 58-63.

²³⁸ POZE YAGUE, Marta – *Op.Cit.* p.10.

Era, contudo, habitual figurar o nome de quem encomendou a obra e não os dos seus executantes. Por esta razão, o nome do *artifex* medieval permanece no anonimato, havendo a opinião de que não seria tanto a fama do *artifex* que importaria registar nas obras mas a marca de pessoas piedosas que realizavam essas encomendas. No entanto, apesar de não conhecermos o nome de muitos *artifex*, é com bastante facilidade que os encontramos representados em esculturas, segurando ferramentas que denunciam a sua atividade: *magister* (mestre da obra, arquiteto, etc.), pintor, escultor e mesmo os artesãos encarregados das outras artes. (Fig.181 a 196).

É através destas representações que conseguimos identificar quais os instrumentos utilizados na época, tais como o cinzel, o ponteiro, a maceta para desbastar madeira e o esquadro. São elementos que nos ajudam a distinguir um escultor de um arquiteto que, habitualmente, figura com o esquadro²³⁹. Para um entendimento não propriamente artístico mas de índole social e económica, as inscrições revelam-se uma fonte essencial, permitindo, através das marcas deixadas nas esculturas pelos *artifex*, identificar a que oficinas pertenciam²⁴⁰. É comum nestas inscrições aparecer junto ao nome do autor o verbo *facere* conjugado normalmente no passado²⁴¹.

A título de exemplo, podemos encontrar no tímpano de Saint Lazare d'Autun, uma inscrição onde se lê – “*Gislebertus Hoc Fecit.*” (Figs 197 e 198). No portal ocidental da igreja de Manhente (Barcelos) encontram-se duas inscrições. A mais tardia (1117) atribui a Mestre Gonçalo a responsabilidade da edificação do templo:

MAGISTER / GUNDISALVUS FECIT / IN ERA: M: C: 2: / V: XOS LECTO
[...]²⁴²

A este tipo de inscrição dá-se o nome de *suscriptio*. Seguem-se outros tipos de inscrição como a *monumenta* e a *epitaphia*. No primeiro caso, não é o nome do *artifex* que é reforçado mas a informação sobre o ano em que a construção foi executada.

²³⁹ POZE YAGUE, Marta – *Op.Cit.* p.10.

²⁴⁰ Ibidem p.11

²⁴¹ POZE YAGUE, Marta – *Op.Cit* p.12.

²⁴² BARROCA,Mário Jorge- *O Arco pré-românico do Mosteiro de Manhente* (Barcelos). Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Porto, 1 Série, Vol 2, 2003, p.687.

Verifica-se esse procedimento em Santiago de Compostela, no Pórtico da Glória, onde uma inscrição nos informa sobre os assentamentos dos lintéis pelo Mestre Mateo.

Este contrato foi assinado em 1168 por D. Fernando II, contendo o nome do mestre, que aparece proeminentemente inscrito no lintel.²⁴³ A parte mais relevante do contrato prevê:

[...] Dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol, cada año, y en la mitad mia de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana...de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año...te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona [...]²⁴⁴

Contudo, Mestre Mateo é uma das exceções pois os artesãos que estavam sobre a sua alçada continuaram no anonimato²⁴⁵. Outra das inscrições famosas é a referente ao abade Suger, na abadia de Saint Denis onde, para marcar a ocasião para a posteridade, o abade teve as seguintes palavras escritas em letras de cobre dourado na fachada:

[...] For the splendor of the church that has fostered and exalted him, Suger has labored for the splendor of the church. Giving thee a share of what is thine, O Martyr Denis, He prays to thee to pray that he may obtain a share of Paradise. The year was the One Thousand, One Hundred, and Fortieth Year of the Word when [this structure] was consecrated [...]²⁴⁶

Outro tipo de inscrição, embora de carácter mais simples, é a *epitaphia*, onde aparece o nome do *artifex* assinalada. Um desses exemplos verifica-se em Santo Isidoro de León, num túmulo datado do século XII com a seguinte inscrição: “Aqui

²⁴³ HARRIS, Therese – *Reading the Walls: Mason's marks and the archeology of architecture. At San Isidoro, León*. University of Arizona, 2005. p.375

²⁴⁴ YZQUIERDO PERRÍN, Ramón –*El Maestro Mateo y la terminacion da la Catedral Románica de Santiago*. In: LACARRA DUCAY, Maria del Carmen (Coord.)*Los Caminos de Santiago. Arte, História, Literatura*.Zaragosa: Coleccion Actas Artes.2005.p.255.

²⁴⁵ HARRIS, Therese- *Op.Cit.* p. 377.

²⁴⁶ BLUM, Pamela Z. - *Early Gothic Saint-Denis: Restorations and Survivals*. Berkeley: University of California Press, 1992.p.4.

reposa Pedro Deustamben, que sobreedificó esta igreja”²⁴⁷. Entre as fontes documentais são importantes os registos notariais, embora sejam escassos. Servem em muitos dos casos para identificar os benefícios concedidos a determinados *artifex*, assim como as doações que eram efetuadas para a construção de edifícios. Nalguns casos consegue-se, a partir destas fontes, identificar os compromissos estabelecidos entre o encomendador e o *artifex*.

O Livro Preto da Sé de Coimbra, um cartulário do século XII, mandado elaborar pelo bispo D. Miguel Salomão (1162-1176)²⁴⁸ dá-nos conta de que o bispo terá doado cento e vinte e quatro morabitinos, além de alimentação e vestuário ao Mestre Bernardo. E ao seu sucessor, o Mestre Soeiro, “destina uma veste, um miolo de pão e um quinal de vinho”²⁴⁹.

Ao Mestre Roberto, por este se deslocar de Lisboa para trabalhar no portal principal da Sé de Coimbra, concede-lhe de cada vez que se desloca, sete morabitinos, comportando ainda despesas de alimentação para o Mestre e para os quatro serviçais que o acompanhavam²⁵⁰. C.A. Ferreira de Almeida refere ainda “como os Mestres Bernardo e Roberto se pagavam bem, além de comerem à mesa do bispo”²⁵¹.

Outro documento, proveniente do Mosteiro de Grijó, menciona que o mestre-pedreiro Soeiro Petrarius se deve comprometer a não abandonar as obras do mosteiro, tendo assegurada alimentação e um morabitino por mês. O historiador lança ainda a possibilidade de este mestre ter pertencido à família do mestre Soeiro que trabalhou na Sé de Coimbra²⁵².

Desde a Arte Antiga que se encontram representações de artistas plasmados em túmulos, murais ou esculturas. Verificamos essa tendência na Arte Egípcia, na Grécia e em Roma, estendendo-se o fenómeno pela Alta Idade Média onde facilmente

²⁴⁷ POZE YAGUE, Marta – *Op.Cit.* p.12.

²⁴⁸ MORUJÃO, Mária do Rosário Barbosa – *O Livro Preto da Sé de Coimbra. Estudo do Cartulário*. In: Revista de História da Sociedade e Cultura. 8. Coimbra, Viseu: Palimage Editores, 2008, pp. 7-43.

²⁴⁹ GOUVEIA, Mário de – *Imagens de Santos na Sé de Coimbra no Episcopado de Miguel Salomão (Séc. XII)*. In: Revista de História da Arte, N°7, 2009, p. 186.

²⁵⁰ GOUVEIA, Mário de – *Op.Cit.* p. 186.

²⁵¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978, p. 33.

²⁵² ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Op.Cit.* p. 34.

identificamos escribas e jovens ajudantes a desenharem num manuscrito²⁵³. Contudo, segundo Poza Yague, não terão sido as representações egípcias ou gregas que terão influenciado o *artifex* românico a representar-se em esculturas ou em pergaminhos.

A influência poderá ter advindo do espólio romano e também das iluminuras da Alta Idade Média. A autora considera ainda mais provável que tenha sido por uma vontade própria do *artifex* que partia de uma “observación de la realid más inmediata”²⁵⁴. O *artifex* que se faz representar nas obras de arte, ganha bastante impacto na Baixa Idade Média, apresentando-se contextualizado num cenário que se identifica como sendo a sua oficina. Noutros casos o *artifex* aparece na companhia de ajudantes²⁵⁵.

Por volta do século XII, os escultores da pedra começam a ser vistos como especialistas, dando-se a separação total entre escultor e pedreiro. Por volta de 1300, a escultura de corpo inteiro também se torna independente dos trabalhos de alvenaria. Os procedimentos tornam-se cada vez mais refinados e organizados; os capitéis de motivos vegetalistas ou historiados são geralmente esculpidos no estaleiro onde os blocos de cada pedra eram marcados com giz para delimitar as zonas a desbastar. Outras vezes eram diretamente esculpidos no lugar da estrutura arquitetónica, trabalhando o *artifex* em andaimes.

O escultor iniciava o seu trabalho no bloco de pedra com um machado ou martelo, passando para os cinzéis e brocas quando se tratava de um trabalho mais detalhado, e o acabamento dado à superfície da pedra era feito com abrasivos. Após a escultura estar concluída, era decorado por pintores e não pelo escultor. A pintura não só fornecia cor à escultura, como ajudava a proteger a pedra da degradação atmosférica, especialmente se a escultura fosse colocada no exterior do edifício²⁵⁶.

²⁵³ POZE YAGUE, Marta – *Op.Cit.* p.13.

²⁵⁴ IDEM, *Ibidem* p.13.

²⁵⁵ *Ibidem* p.15.

²⁵⁶ NORRIS, Michael - *Medieval Art. A resource for educators*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2005. [consultado em: 15-04-2013]Disponível em :< <http://www.metmuseum.org/learn/for-educators/publications-for-educators/~media/Files/Learn/For%20Educators/Publications%20for%20Educators/Medieval.pdf>> p.149.

4.2. AS ASSOCIAÇÕES OU CORPORAÇÕES

Para muitos ofícios medievais, as associações ou corporações, apareceram somente entre os séculos XI e XIV e apenas em algumas cidades e vilas. Antes desse tempo, as oficinas de arte eram compostas principalmente por membros da mesma família. A especialização profissional do *artifex* torna-se cada vez mais nítida a partir do século XIII, isto de acordo com o *Livre des Metiers* de Etienne de Boileau, onde o burguês estipula uma série de regras²⁵⁷ relacionadas com vários ofícios²⁵⁸. Boileau adverte os mestres para que os seus ajudantes façam as suas atividades. No final o mestre deverá certificar-se que o trabalho terá sido bem executado²⁵⁹. No seu livro refere ainda que os materiais utilizados, sejam eles provenientes de qualquer oficina especializada, deverão ser de boa qualidade.

As Guildas medievais desempenharam funções sociais, como a organização de atividades de caridade e observâncias religiosas centradas, na maior parte das vezes, à volta de um santo padroeiro²⁶⁰. A sua principal função era económica, sendo a admissão dos membros condicionada por regras estritas sobre preços, salários, padrões de qualidade e práticas de trabalho. Desta forma, muitas das corporações procuraram manter um nível constante de qualidade e rentabilidade para os seus membros.

Na Baixa Idade Média, o caminho comum para alguém se tornar um *artifex* dependia de um pagamento para a sua educação tornando-se um aprendiz na oficina de um mestre artesão. Após anos de treino, o aprendiz podia avançar para o estatuto

²⁵⁷ “Les maçons, les morteliers et les plâtriers puent avoir tant ides et vallés a leur mestier come il leur plaisit, pour tant que il ne monstrent à nul de eus nul point de leurs mestier...Si le plastier met avec son plastre autre chose que il ne doive, il est à v s. d’amende, à paier au mestre, tout les fois qu’il en est repris...Li mortelier doivent jurer devant le mestre du mestier, et par devant autes preudeshommes du mestier, qu’il ne feront nul mortier lor que de bom loiois”. In: *Règlement sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d’Etienne Boileau redigés au XIII siècle*. Paris:Imprimerie de Chapelet, 1837. pp.108-111.

²⁵⁸ BARRAL I ALTET, Xavier – *A Arte Medieval*. Mem Martins:Publicações Europa-America. 1993. p.30.

²⁵⁹ “Li mestres à cui li aprentis ait fait et par acomplison son terme, doit venir pardevant le mestre du mestier, et tesmoigner que son aprentis a fait son term bien et loiaument.” In: *Règlement sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d’Etienne Boileau redigés au XIII siècle*. Paris:Imprimerie de Chapelet, 1837, p.109.

²⁶⁰ NORRIS, Michael – *Op.Cit.*p.141.

de um jornaleiro, que ganhava salário diariamente²⁶¹. Com o tempo, alguns destes jornaleiros melhoravam a sua habilidade, economizando dinheiro suficiente para se tornarem mestres de si mesmos²⁶². Mas ao contrário destes jornaleiros, alguns *artifex*, segundo Heers, eram pagos em moedas podendo ainda receber bens alimentares.

No entanto, o pagamento pelo seu trabalho só era efetuado quando a obra fosse aceite, ao verificar que era de boa qualidade e que obedecia aos requisitos do encomendador²⁶³. Alguns encomendadores, como forma de pagamento, podiam dar aos *artifex* propriedades, casas ou ordenados regulares e o estatuto do *artifex* tornava-se tanto mais importante quanto maior fosse o estatuto social do seu patrono²⁶⁴. E desta forma podiam “poupar uma fortuna tal que os obriga a prever heranças assinaláveis”²⁶⁵. Enquanto havia produção especializada nos mosteiros e conventos, a maior parte da produção era provavelmente realizada por *artifex* profissionais ou por jornaleiros que trabalhavam em associação com eles. Nas cidades existiam oficinas e negócios de família onde vários ajudantes trabalhavam em conjunto. Dedicavam-se a diferentes áreas como a carpintaria, a encadernação, a elaboração de pergaminhos e de vidros. Existiam ainda os pintores, os ourives, os que trabalhavam com têxteis, entre outros. Toda esta indústria tinha como suporte outras oficinas e serviços que forneciam aprendizes para triturar e misturar os pigmentos, traçar ou medir modelos, alisar a madeira ou polir o metal²⁶⁶.

Sendo as atividades construtivas realizadas maioritariamente por homens, não era prática incomum recorrer-se a trabalhos complementares onde as mulheres levavam água para realizar trabalhos de limpeza, enquanto as crianças puxavam mulas que carregavam os materiais. Segundo a documentação, em Sevilha nos finais do século XIV, foram contratadas mais de 23 mulheres para ajudarem na reparação dos

²⁶¹ Este pagamento poderia ser efectuado em somas de dinheiro ou em géneros. In: BARRAL I ALTET, Xavier – *A Arte Medieval*. Mem Martins: Publicações Europa-America, 1993, p.30.

²⁶² NORRIS, Michael-*Op.Cit.* pp. 41-42.

²⁶³ HEERS, Jacques – *O Trabalho na Idade Média*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988, p.129.

²⁶⁴ SEKULES, Veronica – *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p.38.

²⁶⁵ BARRAL I ALTET, Xavier – *A Arte Medieval*. Mem Martins: Publicações Europa-America. 1993, p.30.

²⁶⁶ SEKULES, Veronika – *Op.Cit.* p.35.

canos da cidade, e também eram muitas vezes, elas com faziam a argamassa para determinadas obras²⁶⁷.

4.3. ANONIMATO DOS *ARTIFEX*

O anonimato dos arquitetos e dos *artifex* pode justificar-se pelo facto de a construção dos edifícios demorar décadas ou mesmo séculos até estar concluída, o que levava a que o trabalho fosse executado por várias gerações e como tal torna-se difícil (aliado à falta de documentação) atribuir a obra a um só arquiteto ou *artifex*²⁶⁸. Estes formavam uma elite responsável por cada etapa da construção desde o início das obras até à edificação e ornamentação, estando estes desenvolvimentos sob atenção pública.

Na Catedral de Autun existem, além de outras inscrições, uma que se refere a *Gislebertus*. A historiadora de Arte Leslie Ross põe em questão se essa inscrição *Gislebertus hoc fecit* estaria de facto a referir-se ao escultor, como se pensou durante várias décadas do século XX²⁶⁹. Segundo a autora, muitos historiadores²⁷⁰ atribuíram o nome da inscrição a um escultor enquanto que outros estudiosos argumentam que *Gislebertus* não se trata do nome do escultor mas de um encomendador importante. O debate continua a ser atual pois até à data não existe bibliografia ou documentação que permita esclarecê-lo. A autora defende que os investigadores não deviam especular tanto, centrando-se mais na comparação de esculturas de outras igrejas com a de Autun, a fim de tentarem encontrar semelhanças entre elas e, possivelmente, “encontrarem” o verdadeiro escultor da Catedral de Autun²⁷¹.

Baseando-se em estudos formais, alguns estudiosos como Grivot e Zarnecki encontraram ecos e traços do escultor de Autun em igrejas como Sante-Madeleine de

²⁶⁷ BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes – *Los Medios Humanos Y la Sociología de la construcción medieval*. IN: AMPARO GRACINI (Ed.) *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2001.pp.107-108.

²⁶⁸ COLDSTREAM, Nicola – *Artesanos Medievales. Constructores y Escultores*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.6

²⁶⁹ ROSS, Leslie – *Artists in the Middle Ages*. Greenwood Publishing Group, 2003, p.19.

²⁷⁰ A autora refere-se particularmente a historiadores como Grivot e Zarnecki.

²⁷¹ ROSS, Leslie – *Op.Cit.* p.19.

Vezelay e Cluny, acreditando que levando em conta as análises formais estaríamos diante o mesmo escultor. *Gislebertus* terá sido chefe assistente de um Mestre escultor que terá executado obra entre 1115 em Cluny, Vezelay e posteriormente terá sido chamado para trabalhar em Autun²⁷² e como Leslie Ross defende “A careful analysis may thus reveal the “hand” of particular artist in their otherwise “unsigned” works”²⁷³. Contudo, para William Clark a análise comparativa entre igrejas como Autun, Vezelay e Cluny não podem servir de justificação para se identificar o escultor e muito menos atribuir a obra a *Gislebertus*. O autor argumenta que a análise formal é falível, além de que a abadia de Cluny foi reduzida a fragmentos depois da Revolução Francesa, dificultando o estabelecimento de semelhanças ou diferenças entre as igrejas referidas²⁷⁴. Também não deixa de referir que o estilo do artista não teve continuidade já que não se encontram registos idênticos. Verificamos que Clark apesar de ir contra a análise formal para encontrar a identidade do escultor, acaba por também ele fazer esse mesmo exercício, quando nos informa que o escultor de Autun não tem obra comparável.

A curiosidade por *Gislebertus* surgiu nos anos 60 do século XX com estudiosos como Grivot e Zarnecki que realizaram um ensaio sobre o presumível escultor. De acordo com Ross, os autores sentiram a necessidade, no seu livro intitulado de *Gislebertus*, de creditarem o trabalho do *artifex*, tendo interpretado a inscrição de *Gislebertus* como o verdadeiro autor da escultura do tímpano de Autun. Foi classificado como um *artifex* que no século XII era tido em grande estima pela qualidade artística da sua obra, o que constituiu razão suficiente para o seu nome figurar na inscrição da Igreja. Foi com o livro *Gislebertus* que o nome reemergiu como se tratando de um dos grandes *artifex* da Europa Ocidental. Nas décadas que se seguiram o nome e a sua inscrição continuaram a atrair muita atenção, aliando-se sempre o nome ao do escultor. O *Oxford Dictionary of Art*, na sua reedição de 2004,

²⁷² IDEM, *Ibidem*, p.20.

²⁷³ ROSS, Leslie – *Artists in the Middle Ages*. Greenwood Publishing Group, 2003, p.21.

²⁷⁴ CLARK, William – *Op.Cit.* p. 38.

denomina *Gislebertus* como “French Romanesque sculptor. He was one of the great geniuses of medieval art”²⁷⁵.

Leslie Ross refere ainda que, antes da publicação de Grivot e Zarnecki, era relativamente reduzida a quantidade de pessoas, excetuando alguns especialistas, que estavam a par da relação entre *Gislebertus* o escultor ativo em Autun. As esculturas que lhe são atribuídas foram cobertas com gesso no século XVIII e só vieram à superfície na segunda metade do século XIX quando surgiu um interesse na arte medieval²⁷⁶. Terá sido por esta razão que o seu nome ficou na obscuridade durante tanto tempo, tendo apenas vindo à superfície quando Viollet-le-Duc mandou limpar e restaurar no século XIX muitos monumentos medievais²⁷⁷. Apesar da teoria exposta por Leslie quanto a *Gislebertus*, as publicações que atribuem o seu nome ao escultor não deixaram de continuar²⁷⁸.

Recentemente Linda Seidel argumentou que *Gislebertus* não se trataria de um escultor mas de um nobre benfeitor que doou bens à catedral. A autora inclina-se para esta explicação porque os *artifex* e operários medievais não aparecem abundantemente referidos nos textos da época e o termo escultor poucas vezes aparecia mencionado. Quando encontramos a palavra para o designar, usualmente os termos utilizados são: pedreiros ou cortadores de pedra que seguem instruções para seguir as instruções de cópias de modelos²⁷⁹. Só na Itália, na mesma época, é que aparecem inscrições nas fachadas em que o nome ou a figura do escultor surgem retratados juntamente com o arquiteto e o patrono. É o caso do escultor *Wiligelmus*²⁸⁰ cuja inscrição do seu nome

²⁷⁵ CHILVERS, Ian – Oxford Dictionary of Art. New York. The Oxford University Press. 2004. p. 294.

²⁷⁶ ROSS, Leslie – Artists in the Middle Ages. Greenwood Publishing Group, 2003. p. 24.

²⁷⁷ ROSS, Leslie – *Op. Cit.* p. 25.

²⁷⁸ ROSS, Leslie – *Op. Cit.* p. 25.

²⁷⁹ SEIDEL, Linda - *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus and the Cathedral of Autun*. Chicago: The University of Chicago Press. 1999. p. 13.

²⁸⁰ Segundo Harold Fowler há que se ter em atenção o facto de quando autores se referem a Wiligelmus escultor, se deve ter em conta que existiram em Itália dois escultores com o mesmo nome e que assinaram os seus trabalhos. O primeiro terá sido Wiligelmus que esculpiu os relevos da Catedral de San Zeno (Verona) e assinou o seu trabalho nas cenas do Antigo Testamento. O segundo tratasse do escultor Wiligelmus que posteriormente foi o responsável pela escultura da fachada da Catedral de Modena, e cuja assinatura aparece inscrita na fachada. Em adição o trabalho dos dois *artifex* difere totalmente no estilo. FOWLER, Harold North – *A History of Sculpture*. Kessinger Publishing. 2005, p. 182.

Quanto aos escultores da Catedral de Modena, vários autores apontam datas diferentes para a sua actividade. Arthur Kingsley Porter atribui à actividade de Wiligelmus a data de 1099-1106, enquanto

se conserva na fachada da Catedral de Modena ou de *Nicholaus*²⁸¹ em San Zeno, Verona. De acordo com Seidel, a referência a *Gislebertus* como sendo um dos melhores artistas da Europa Ocidental, não é mais do que uma visão romântica, uma hipótese baseada numa assunção acerca do *artifex*²⁸². Ao contrário, a autora sugere que Gislebertus terá sido um nobre importante que, por ter adquirido relíquias para a igreja, ganhou notoriedade.

É com base em textos que atestam esta prática que Seidel se inclina para esta hipótese, pois além da documentação de Autun ser escassa, não existe qualquer referência a Gislebertus o escultor, mas sim a um nobre que pertencia à linhagem da casa de Borgonha²⁸³. O que leva Seidel a não descurar a hipótese de efetivamente estarmos perante a inscrição do nome de um patrono e não de um escultor.

4.4. ATRIBUIÇÃO DA RESPONSABILIDADE ARTÍSTICA: PATRONO OU ARTIFEX?

De acordo com Bruno Boerner, os escultores que na maior parte das vezes permaneciam no anonimato, não eram os únicos responsáveis pela obra mas trabalhavam em conjunto com outros *artifex* assim como com membros do clero ou

Emile Mâle tentou provar que o escultor copiou as esculturas de Saint Denis e como tal só poderia ter estado no activo a partir de 1140. Segundo Roger Loomis, a conclusão de Emile Mâle é mais verosímil já que o autor também encontra muitas similaridades entre o trabalho de Wiligelmus e as esculturas de Saint-Denis. LOOMIS, Roger Sherman – *Medieval studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*. Geneva: Slatkine, 1974. p.217.

²⁸¹ Nicholaus, foi um escultor românico italiano, treinado na oficina de Wiligelmus de Modena. Assinou cinco obras durante a sua carreira de cerca de trinta anos (c.1110-1140) In: GLASS, Dorothy F. *Speculum*, vol.66, No 2 (April, 1991) p.381. Medieval Academy of America – review of: Christine Verzár Bornstein – *Portals and Politics in the early Italian city state: The Sculptures of Nicholaus in the context*. Parma: Università degli studi di Parma. Instituto dell'Arte. Centro di Studi Medievale. 1998. [consultado em: 20-05-2013] Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2864156?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21102027281943>>

²⁸² SEIDEL, Linda – *Op.Cit.* p.15.

²⁸³ SEIDEL, Linda – *Op.Cit.* p.16.

encomendadores²⁸⁴. Refere, no seu ensaio, que o historiador de arte Carl Schnaase, já no século XIX, acreditava que os *artifex* não poderiam ser os únicos responsáveis por composições tão complexas, faltando-lhes um apoio de cariz teológico para sustentar os seus empreendimentos. Como tal, seriam os membros do clero quem ordenava os motivos principais.

Segundo Boerner, Schnaase reforçou no seu ensaio *Geschichte der Bildenden Kunste* (1843-64) que a opinião do *artifex* era necessária para que no final todo o trabalho fosse realizado sob uma base de entendimento mútuo das partes envolvidas²⁸⁵. Segundo Boerner, depois de Schnaase, os historiadores de arte, especialmente da escola alemã basearam-se muito em estudos de iconografia não dando continuidade à teoria de Schnaase. Só no século XX é que autores como Aby Warburg começaram a expandir a análise do campo da História da Arte, olhando para as obras como um fenómeno social e cultural. Barral i Altet compartilha com a ideia de Schaasse, sustentando que os *artifex* e artesãos não seriam totalmente livres para exprimir a sua inspiração. Estavam submetidos às exigências da técnica, tendo que levar em conta os “desejos e os gostos daqueles que lhes fazem encomenda” e essa tendência encontrase, segundo o autor, documentada em contratos onde os encomendadores “consignam cuidadosamente as suas condições”²⁸⁶.

Verónica Sekules acentua a tónica neste aspeto, pois devido à complexidade de muitas obras, seria necessário envolver várias atividades artísticas e não só, para executar o projeto. Por essa razão a autora adverte para o perigo de se atribuir a uma obra de arte o nome de um só autor, pois como aconteceu na elaboração do túmulo (c. 1449) de Richard de Beauchamp, conde de Warwick, foram vários os *artifex* envolvidos. A William Austen foi atribuído o desenho e a escultura terá sido efetuada por John Massingham, que fez os moldes em madeira. Terá sido Bartholomew Lambespringe, um ourives holandês, quem poliu e dourou o monumento inteiro.

²⁸⁴ BOERNER, Bruno – *Sculptural Programs*. In: CONRAD, Rudolph (ed) - *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Blackwell Publishing Ltd. 2006. p.557.

²⁸⁵ BOERNER, Bruno - *Sculptural Programs*. In: CONRAD, Rudolph (ed) - *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Blackwell Publishing Ltd. 2006. p.565.

²⁸⁶ BARRAL I ALTET, Xavier – *A Arte Medieval*. Mem Martins: Publicações Europa-America. 1993. p.31.

Portanto, no final da obra não se sabe quem foi o *artifex* mas é evidente que resultou do trabalho dos *artifex* referidos e provavelmente de outros²⁸⁷.

4.5. FONTES ESCRITAS SOBRE OS ARTIFEX E PATRONOS

Ao contrário do que temos vindo a acentuar, a documentação sobre *artifex*, para autores como Coldstream, não será tão escassa como se possa pensar. Contudo, o autor alerta para o facto de grande parte dos registos procederem da Baixa Idade Média, o que impede a generalização destes dados para toda a Idade Média.

No entanto, apesar de ser variada, a documentação é muitas das vezes de difícil compreensão, até porque em muitos dos casos é lacunar²⁸⁸.

A arte e a prática da profissão do *artifex* foram explicadas em várias séries de regulamentações dos construtores. A primeira que se conserva provém de York (Inglaterra) e data de 1352. Conservam-se também três famosos documentos medievais. O documento do século XII do abade Suger, de Saint-Denis, onde se estipulou o tipo de construção e de ornamentação para o coro da sua abadia; a crónica de *Burning and Repair of the Church of Canterbury*, escrita no século XII por Gervase²⁸⁹, monge de Canterbury e o livro de viagens de Villiard de Honnecourt, do século XIII, formado por uma série desenhos, plantas, esboços de edifícios, moldes e maquinaria²⁹⁰.

O texto de Suger trata muito da ornamentação mas pouco da construção do edifício. O livro de Villard provoca sérias dúvidas quanto ao facto de ter sido ou não desenhado por um *architectus* até pela falta de conhecimentos arquitetónicos revelados nos seus desenhos. O texto de Gervase é o único dos textos referidos que nos dá pistas

²⁸⁷ SEKULES, Veronica – *Op.Cit.* p.50.

²⁸⁸ COLDSTREAM, Nicola – *Artesanos Medievales. Constructores y Escultores*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p.6.

²⁸⁹ Pouco se sabe de Gervase excetuando o que aparece descrito nos seus textos. É assumido que nasceu em 1141 no condado de Kent (Inglaterra) e foi monge da Canterbury's Cathedral entre 1163 e 1210. In: FRISCH, Teresa G, - *Gothic Art.1140-1450. Sources and documents*. Toronto: University of Toronto Press, 1987. p.14.

²⁹⁰ COLDSTREAM, Nicola – *Op.Cit.* p.7.

sob o trabalho de uma equipa e a organização dos estaleiros medievais²⁹¹. Revela-nos a forma como se contratava um arquiteto, como se erguiam certas partes do edifício e como novas soluções eram adaptadas.

Refere ainda que William de Sens, um arquiteto contratado, entregava moldes para cortar a pedra aos escultores²⁹² dando-lhes instruções sobre as medidas e diferentes desenhos a tratar. A crónica de Gervase trata ainda da história da Catedral assim como nos dá um extenso relato do incêndio que a assolou em 1174, tendo o autor registado anualmente os progressos construtivos que a Catedral ia sofrendo²⁹³. A sua narração ficou concluída em 1184²⁹⁴.

Outra fonte escrita de grande importância é o *Codex Calixtinus*. O Guia de Peregrinos que constitui o quinto livro do *Codex* fornece descrições detalhadas da cidade e da Catedral de Santiago de Compostela entre 1130 e 1135, como contém informações de outros monumentos ou “obras de arte” encontradas no Caminho para Compostela. Estas descrições são, além do mais, acompanhadas por explicações, um valioso registo dos programas iconográficos²⁹⁵. Contudo, o quinto livro do *Codex* não é o único que se refere a programas artísticos, havendo outros textos que fazem referência ao assunto. De acordo com Moralejo, estes textos poderão ter servido de *exempla* para os *artifex* e patronos da época, podendo a sua influência ter-se estendido para além de Compostela²⁹⁶.

O *De Diversibus artibus*, escrito cerca de 1100 por um monge anónimo com pseudónimo de Theophilus, constitui uma fonte valiosa revelando-nos que na Idade Média existiam *tratados* especializados nas mais variadas técnicas artísticas. Segundo Sekules é o primeiro exemplo de manuais para artistas de que temos conhecimento²⁹⁷.

²⁹¹ COLDSTREAM, Nicola – *Op.Cit.* p.8.

²⁹² CLARK, William W- *The Medieval Cathedrals*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006 p.29.

²⁹³ GRANDSEN, Antonia - *Legends, Tradition and History in Medieval England*. Rio Grande, Ohio: The Hmbledon Press.1992.p.185.

²⁹⁴ FRISCH, Teresa G. - *Gothic Art 1140 - c. 1450: Sources and Documents*, University of Toronto Press in association with the Medieval Academy of America, 1987. Disponível em; http://www.learn.columbia.edu/ma/htm/sw/ma_sw_prim_gervase.htm [Consultado em : 20-05-2013]

²⁹⁵ MORALEJO, Serafin – *The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source*. In: WILLIAMS, John, STONES, Alison (eds) – *The Codex Calixtinus and the Shrine of St.James*.Tubingen: Narr, 1992.p.207.

²⁹⁶ MORALEJO, Serafin – *Op.Cit.* p.208.

²⁹⁷ SEKULES, Veronica – *Op.Cit.* p.51.

No *De Diversus artibus*, Theophilus, entre várias “receitas”, explica ao *artifex* como proceder na pintura de vitrais, utilizando materiais apropriados como o vinagre e sangue de cabra, referindo que pôs em prática a sua teoria²⁹⁸.

Nos séculos XII e XIII, aparecem vários tratados de geometria dos quais destacamos a *Pratica Geometriae* redigida em 1125 por Hugues de Saint Victor e uma obra anónima de 1193, a *Artis cuiuslibet consummatio*, encontrada em Paris. Cerca de 1220, surge a obra de Leonardo Pisano, a *Pratica geometria*. Aqui são tratados problemas não só relacionados com geometria, mas aritmética e trigonometria, e ao contrário das obras citadas anteriormente, o livro de Pisano contém várias demonstrações a aplicar na prática. Segue-se outra obra anónima por volta de 1275, onde o autor faz descrições da utilização do astrolábio, explicando como este instrumento podia ser valioso para calcular a dimensão de um edifício, determinar a altura, a largura e a profundidade²⁹⁹.

Também os livros de contas que registam os gastos diários em materiais e salários são uma fonte que ajuda a compreender os procedimentos e hábitos levados a cabo não só pelos *artifex* como pelos patronos³⁰⁰. Conhece-se a partir destes registos o número de operários, o que faziam e quando trabalhavam, já que a continuação dos trabalhos de um edifício dependia das estações do ano, sendo portanto um trabalho sazonal³⁰¹.

²⁹⁸ É especialmente interessante o capítulo CII do *De Diversibus artibus*, onde Theophilus redige uma das suas receitas relacionadas com o tratamento de vitrais: “*O Vos artifices qui sculperet vultis honeste Vitrum, nunc vobis pandam veled ipse probavi. Vermes quae sivi pinques quos vertit aratrum. Per terram atque simul iussit me quaerere acetum. Utilis ars istis rebus calidamque cruorem. Ex hyrco ingenti, quem rollers tempore parvo. Herba ex hédera forti poni tecto religatum. Sanguine cum calido post haec vermes et acetum. Infundi, ac totam fialam claré renitentem. Unxi; que facto temptavi sculperet vitrum cum duro lapide piritis nomine dicto.*” (Artists! who wish to engrave glass in a beautiful manner. I now can teach you, as I have myself trial. I have sough the gross worms which the pough turns up in the ground, and the art necessary in these things also bid me to procure vinager and the warm blood of a lusty goat, which I was careful to place under the roof for a short time, bound with a strong ivy plant. After this I infused the worms and vinegar with the warm blood, and I anointed the whole clearly shinning vessel, which being done I essayed to sculp the glass with the hard stone called pyrites. In: *Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi, libri III. de diversis artibus: seu, Diversarum artium schedula. Forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century.* Londini: Johannes Murray. 1847. Translated notes by Robert Hendrie. pp.308-309.

²⁹⁹ BECHMANN, Roland – *Villard De Honnecourt. La Pensée Technique Au XIIIe Siécle et sa Communication.* Paris: Picard Editeur, 1991, pp.38-39.

³⁰⁰ COLDSTREAM, Nicola – *Op. Cit.* p.8.

³⁰¹ IDEM, *Ibidem*, p.8.

Destas listas, a mais famosa de que há registo é a da Real Oficina de Obras, cujas datas e outras informações se conservam desde o século XIII, a partir do reinado de Henry III de Inglaterra. Estes registos anuais justificavam-se pois terá sido no seu reinado que se assistiu a um surto construtivo e como tal havia a necessidade de se registar contas, entre outros assuntos. Também os livros das Catedrais de Exeter e de Troyes apresentam abundantes registos de gastos diários.

Em Portugal, são raríssimas as fontes que fazem referências aos pedreiros, *artifex* e *architectus*. É nas Inquirições Gerais de 1258, ordenadas por D. Afonso III³⁰², que podemos encontrar o nome de alguns deles, tais como Jacobus Petrarius que executou obra em Lordelo, Porto e Garcia Petrarius, em S. Miguel do Castelo, em Guimarães.

De acordo com C.A. Ferreira de Almeida, muitos dos *artifex* que trabalhavam no nosso território, deveriam ser mouros. Sendo que numa estampa aparece retratado um canteiro com turbante, o que evidencia a sua etnia. Outra fonte importante é a Crónica de Silos que refere que residentes-cativos após a Conquista de 1057 de Lamego e Viseu foram obrigados a trabalhar na construção de igrejas. Por essa razão, o historiador não se admira por existirem “em certos capitéis da Sé de Coimbra e nos labores do seu portal principal, evidentes influências arabizantes”³⁰³. O Livro Preto da Sé de Coimbra refere o nome de três *architectus*, de origem estrangeira que trabalharam na Sé de Coimbra, sendo eles os mestres Roberto, Bernardo e Soeiro³⁰⁴.

Como constatámos, além dos livros de Suger, Gervase e Villard assim como o *Codex Calixtinus*, os livros de contas, sejam de encomenda Real ou não, constituem uma fonte preciosa para entender com mais clareza alguns dos processos construtivos, a administração dos operários, o papel do arquiteto assim como aspetos financeiros e administrativos³⁰⁵.

³⁰²Inquirições Gerais [consultado em:10-09-2013] Disponível em: <
<http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=188>>

³⁰³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.30.

³⁰⁴ ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Maria Leonor (Coord. Científica), PÉREZ GONZÁLES, José Maria (Dir.) - *Arte Românica em Portugal*. Aguilar del Campoo(Palencia) Fundacion Santa Maria La Real,2010,pp-80-83.

³⁰⁵ COLDSTREAM, Nicola – *Op.Cit*.p.9.

Contudo, Jill Caskey fornece-nos outra visão em que o papel do *artifex* não é afinal tão claro, preferindo a autora deixar muitas questões em aberto no que se refere ao trabalho das equipas, de quem as guiava e, sobretudo, quanto à importância ou não que o patrono tinha no desenrolar de todo um programa iconográfico. Para melhor explicar a sua teoria, a autora centra o seu estudo à volta do abade Suger. Este terá definido no seu *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* ³⁰⁶ alguns conceitos próprios do século XII, dando-nos conta do funcionamento da encomenda, que era geralmente obra da realeza³⁰⁷.

Segundo Caskey era também comum os membros mais abastados da sociedade fazerem doações a mosteiros que poderiam variar desde o fornecimento de materiais, propriedades ou dinheiro. Desta forma, estes membros acreditavam que esta expressão de piedade lhes salvava a alma. Apesar destas doações, são as de carácter régio que melhor ficaram documentadas o que nos leva muitas das vezes a considerar erroneamente que os membros menos abastados da sociedade não se envolviam igualmente nesta prática. Por consequência “Interpretations of medieval art tend to begin with the assumption that taste and related cultural practices were established at the pinnacle of society and inevitably trickled down to its more humble sectors”.³⁰⁸

Esta constatação pode derivar do facto de os trabalhos de *munificentia*, pela sua qualidade inerente, serem associados apenas à encomenda régia, o que para Caskey é razão suficiente para prevalecer o estudo das encomendas centradas apenas em doações da corte.

Quanto ao desenho dos programas iconográficos convém salientar que apesar de Suger ter sido um homem notável para o seu tempo e de grande importância nos centros monásticos, não sabemos até que ponto seria versado em assuntos teológicos,

³⁰⁶ Foi Erwin Panofsky em 1946 quem reproduziu e traduziu a segunda parte das *De administratione* da autoria do abade Suger. Assim como os textos completos de dois outros textos do abade, relacionados com a sua abadia e questões de patrocínio do edifício no *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* de 1144. BLUM, Pamela Z. - *Early Gothic Saint-Denis: Restorations and Survivals*. Berkeley: University of California Press, 1992. [consultado em:14-07-2013] Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5h4nb330/>>

³⁰⁷ CASKEY, Jill – *Whodunnit? Patronage, The Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art*. In CONRAD, Rudolph (ed) *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Blackwell Publishing Ltd, 2006. p.195.

³⁰⁸ CASKEY, Jill – *Op.Cit.* p.195.

de tal forma que lhe permitisse criar novos programas. O questionamento de Caskey leva a supor que por detrás dos possíveis conceitos artísticos realizados por Suger, estariam outros teólogos que acompanhavam o seu trabalho.

Ao longo do seu ensaio muitas são as questões que a autora propositadamente deixa em aberto sem se comprometer em encontrar conclusões. Caskey refere que se torna quase impossível responder a perguntas sobre quem contratava as diversas equipas e quem as supervisionava, questionando mesmo o real papel de Suger. Seria o abade “merely empowered as the holder of the purse (and pen)?”³⁰⁹

Esta problemática tem sido discutida desde que Panofsky lançou em 1946 um estudo³¹⁰ sobre Suger. Tanto o autor como Otto von Simson defenderam que Suger era um filósofo erudito e bem versado em teologia mas a teoria dos dois historiadores tem vindo a ser revista³¹¹.

De acordo com Caskey, foram as Ordens, os grandes encomendadores como o abade de Suger, Bernward von Hildesheim³¹² e Louis IX³¹³, que desempenharam um papel importante mas existiam provavelmente outros doadores com menos meios que, pela falta de documentação, se torna difícil de constatar³¹⁴.

³⁰⁹ IDEM, *Ibidem*, p.196.

³¹⁰ Tratasse do livro de Erwin Panofsky - *Abbot Suger. On the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*. Princeton, N.J., 1946.

³¹¹ CASKEY, Jill – *Op.Cit.* p.196.

³¹² Décimo terceiro bispo de Hildsheim, Bernward descendia de uma nobre família saxónica. Permaneceu na corte imperial até 993 quando foi eleito bispo de Hildsheim. Thangmar o seu tutor e biógrafo descreve, em termos eloquentes como o santo realizava as suas funções episcopais. Era seu costume visitar as oficinas relacionadas com a escola da Catedral e com as suas próprias mãos fabricava vasos de prata e ouro para o enriquecimento dos altares. Terá sido sob a sua direção que surgiram inúmeras igrejas e outros edifícios, incluindo fortificações para defesa da sua cidade episcopal. Hoje é possível encontrar-se em Hildsheim uma cruz realizada por Bernward, assim como um relevo de uma coluna, representando cenas da vida de Cristo. O seu conhecimento e prática das artes foram totalmente colocados ao serviço da Igreja. [consultado em:13-05-2013] Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/02513a.htm>>

³¹³ Léopold Genicot argumenta que se o reinado de Philippe Auguste (1165-1223) e do seu neto Louis IX ou Saint Louis (1214-1270) produziram tantas obras-primas “não o deve contudo unicamente ao talento dos seus habitantes ou às características da sua estrutura e da sua vida política, religiosa, económica e social. É em grande parte porque chama a si as ideias mais interessantes e os homens mais bem dotados dos povos que a rodeiam, que consegue erguer tão alto a arte e o saber”. GÉNICOT, Léopold – *Linhas de Rumo da Idade Média*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1963.p.224.

³¹⁴ CASKEY, Jill – *Op.Cit.* p.196.

4.6. DESENVOLVIMENTO DOS PROJECTOS

Era o patrono quem originava o projeto, tendo que prover fundos para a construção da obra e era a ele que competia escolher um *architectus* e assegurar a continuidade do trabalho. Aquando a sua morte, os trabalhos de um edifício ou de outra obra podiam abrandar ou parar completamente, o que era motivo para se constituir uma crise. Podia ainda haver outras soluções, escolhendo-se um novo patrono que, em muitos casos, levava a uma total alteração de planos fazendo com que a obra divergisse do projeto inicial³¹⁵. A título de exemplo serve a construção da Abadia de Saint-Denis, cujos trabalhos de reedificação pararam durante quase um século, aquando a morte do Abade Suger em 1151. Só mais tarde em 1231 é que as obras foram retomadas, seguindo um curso totalmente diferente³¹⁶.

No final do século X e início do XI os patronos tinham muitas das vezes que encarar o facto de que não existiam muitos profissionais que respondessem aos seus desafios e como Erland Brandenburg refere “Great architecture could not be created by men with no more than local experience”. De acordo com este autor, muitos dos patronos participavam na realização dos projetos. Estes patronos eram na sua maioria membros do clero ou intelectuais familiarizados com a Antiguidade Clássica e seus monumentos, com os quais procuravam competir. As estruturas da Antiguidade serviam então de modelo para estes patronos e para demonstrar aos arquitetos o que pretendiam alcançar com a obra a empreender³¹⁷. A administração destas obras não era fácil, tendo que se assegurar determinadas capacidades. Foi neste campo que os cistercienses ganharam reputação, supervisionando a construção de muitos dos mosteiros. À medida que os projetos se tornavam mais complexos tornou-se imperativo estabelecer uma divisão de tarefas entre os especialistas.

³¹⁵ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *The Cathedral Builders of the Middle Ages*. London: Thames and Hudson, 1995, p.38.

³¹⁶ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit.*p.39.

³¹⁷ IDEM, *Ibidem*, p.42.

E será na metade segunda do século XI que o *architectus* se estabeleceu, no sentido que essa profissão hoje tem, em alguém que, recebendo uma encomenda, concebia o projeto, desenhava-o e responsabilizava-se para que fosse executado. O *architectus* progressivamente foi ganhando estatuto social, vendo o seu trabalho reconhecido³¹⁸.

No *Liber Sancti Jacobi* ou *Codex Calixtinus*,³¹⁹ Aymeric Picaud, faz menção no Libro V, aos arquitetos da Catedral de Santiago de Compostela. Os Mestres Bernard e Robert integravam um estaleiro de mais de cinquenta canteiros que trabalhavam sob a direção de vários encomendadores tais como Don Wicart e o abade Don Gundesindo³²⁰. A decisão para reconstruir a catedral tinha sido tomada em 1077 mas os trabalhos iniciaram-se somente em 1078.

Pouco se sabe de Mestre Bernard, exceto que era conhecido por construir pontes. Terá sido treinado em França tendo em conta o carácter francês do plano da Catedral. Com ele terá vindo uma equipa de cinquenta canteiros que não se limitavam apenas a cortar a pedra, como era comum na região. Estamos perante um contexto bastante diferente do que Kurmman referiu (ver subcapítulo 4.8) na medida em que este autor defende que não seriam tanto os *artifex* que viajavam mas sim os modelos em pergaminho, ou mesmo tridimensionais, que circulavam pela Europa.

³¹⁸ Ibidem, pp.50-51.

³¹⁹ O manuscrito mais antigo terá sido redigido provavelmente entre 1130-1140. O *Codex* está dividido em cinco livros, sendo que o primeiro e o mais importante, resulta de uma compilação de textos consagrados à reforma do culto de Santiago de Compostela. O segundo livro conhecido como o “*Liber Miraculorum*” é constituído por narrações de milagres, tendo sido provavelmente redigido por vários autores. O terceiro livro e o menos conhecido trata da transladação do corpo de Santiago desde Jerusalém até Compostela. Estabelece ainda o calendário das festas litúrgicas, sendo neste livro que se encerra os textos litúrgicos e hagiográficos. A temática altera-se no quarto livro, que foi atribuído erroneamente ao arcebispo de Turpin. Relata a história de Carlos Magno e de Roland, tomando os seus feitos como exemplo para a reconquista de Espanha, dominada pelos árabes. O Guia dos Peregrinos, que originalmente se intitulava *Liber IV*, constitui a quinta parte do *Codex*. Contém memórias da peregrinação a Santiago de Compostela, sendo uma “œuvre pittoresque qui donne aux lecteurs modernes un témoignage intéressant du mode de vie et des pensées au Moyen Age”. Quanto à sua autoria, alguns autores como André Moisan e Emmanuel Filhol atribuem a redação a Aymeric Picaud, enquanto Bernard Gicquel, defende que se tratava do cronista de Vézelay, Hugues de Poitevin. In: VIANT, Florence -*Le Livre de Saint Jacques ou Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. M2RIDE, Rapport de recherche bibliographique, Février 2005. [consultado em:13-08-2013] Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/829-le-livre-de-saint-jacques-ou-liber-sancti-jacobi-codex-calixtinus.pdf>>

³²⁰ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit.*p.53.

Quanto ao Mestre Robert, provavelmente terá sido o arquiteto que se mantinha no estaleiro, enquanto Don Gundesindo administrava o projeto organizando metodologias de trabalho que tinha visto noutros locais.

Já no século XII os *architectus* são referidos mais frequentemente, sendo efetuadas comparações entre eles, algumas delas bastante elogiosas como é o caso do arquiteto Garin em Verdun que era considerado “more learned than his colleagues and compared to Hiram of Tyre, the builder of the Temple of Solomon”³²¹.

De acordo com Erlande-Brandenburg a reputação de certos arquitetos era tal que levantava inveja por parte de outros. E o autor põe em questão se esse facto não contribuiu para o anonimato de muitos arquitetos, na medida em que desvendar o seu nome poderia por em causa o prestígio do patrono. Para sustentar esta teoria, o autor dá-nos o exemplo do Abade Suger. Este terá diligentemente registado todos os detalhes da construção da sua abadia, tendo o cuidado de não mencionar o nome do arquiteto³²². O abade tinha tanto orgulho no seu trabalho que se fez representar num vitral da abside e num mosaico colocado numa das capelas. Estaria ele a reclamar para si todos os créditos obtidos na construção da cabeceira da igreja? Estranhamente já neste período o papel de arquiteto estava bem estabelecido mas não existe qualquer referência nem a ele nem ao trabalho de outro *artifex*.

Apesar deste silêncio acerca dos verdadeiros mentores deste projeto, certo é que no século XII já se firmavam contratos entre arquitetos e patronos. Em Urgell, o bispo firmou contrato com Raymond de Lombard para completar a sua catedral e vários exemplos deste tipo de procedimento se seguiriam, onde ficava explícito qual as funções do arquiteto, do artifex, o modelo que deverá seguir para a edificação do edifício e o pagamento que irá receber. Era comum os patronos fornecerem a pedra, a madeira, a areia, e a água. O arquiteto era o responsável pelo projeto, pois era ele quem teria que pagar aos *artifex*³²³.

O estatuto do arquiteto altera-se novamente nos inícios do século XIII, onde a sua responsabilidade não se pode mais coadunar com a supervisão do trabalho de todos

³²¹ IDEM, *Ibidem*, p.54.

³²² *Ibidem*, p.54.

³²³ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit.*pp.56-57.

os *artifex*, nem dos encargos da obra. Criam-se autoridades administrativas que assumem uma função financeira, assegurando o pagamento aos *artifex*. Libertado destas tarefas, o arquiteto adquire um novo estatuto que lhe confere uma posição de poder, o que para muitos não era visto com bons olhos. Erlande-Brandenburg refere o sermão de Nicolas de Biard que, com irritação, manifestava o seu desagrado para com os arquitetos, uma “nova classe” que emergia na hierarquia medieval e cujo trabalho não passava senão por mandar cortar a pedra aos *artifex*, dando ordens sem trabalharem e receberem muito por isso³²⁴.

Segundo Nicolas Coldstream, o “arquiteto” medieval encarregava-se não só de projetar o edifício como de trabalhar no corte da pedra, junto dos ajudantes, o que nos dá outra ideia sobre os trabalhos que os arquitetos poderiam ou não fazer³²⁵.

Contudo, os arquitetos não tinham liberdade, em alguns casos documentados, para alterarem os seus planos, conforme se confirma no estatuto dos canteiros de Estrasburgo de 1459.

[...] If a master mason has agreed to build a work and has made a drawing of the work, he must not change this original design. But he must carry out the work according to the plan that he has presented to the lords, towns and villages in such way that the work will not be diminished or lessened in value [...]³²⁶

Este documento é indicador das restrições a que os arquitetos estavam expostos mas servia também para evitar que aumentasse a sua margem de lucro, explorando e ordenando a outros *artifex* a elaboração de um trabalho menos perfeito, fazendo uso de materiais inferiores³²⁷. As guildas serviam precisamente para supervisionar o trabalho dos *artifex*, garantindo que as obras eram executadas com qualidade e evitando que outros *artifex* e jornaleiros fossem explorados pelos arquitetos³²⁸.

Os canteiros, tal como noutras profissões, estavam divididos em classes: mestre, ajudante e aprendiz. Este último não pertencia à irmandade, desempenhando o mestre

³²⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 61

³²⁵ COLDSTREAM, Nicola – *Artesanos Medievales. Constructores y Escultores*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p. 5.

³²⁶ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op. Cit.* p. 71.

³²⁷ BALL, Philip – *A biography of Chartres Cathedral*. Universe of Stone. Harper Collins, 2008, p. 150.

³²⁸ BALL, Philip – *Op. Cit.* p. 150.

a função de juiz quando era necessário repor a ordem ou admitir novos membros. Tinha essa função pois era-lhe incumbido o pagamento aos seus ajudantes. No caso dos canteiros existiam várias irmandades que subdividiam estas categorias, a irmandade dos mestres e a dos ajudantes, sendo que esta distinção não era muito comum noutras profissões. Esta divisão justificava-se pelo facto de existirem demasiados pedreiros e poucos mestres especializados na arte de cortar a pedra³²⁹.

Todos os projetos rodavam em volta da *loggia* do construtor. Era uma espécie de albergue (Figs.199 e 200) que se situava junto das obras e na qual se faziam determinados trabalhos, servindo como refeitório para os operários e de local de descanso³³⁰. Nestes “ateliers” os pedreiros, canteiros, *artifex*, etc. reuniam-se para conhecer os projetos, fazer esquiços de monumentos e até mesmo talhar pequenas peças escultóricas. Partilhavam os seus “truques” profissionais, relatos de outros projetos que tinham visto e falatórios³³¹. Estes locais “étaient aussi des lieux de rendez-vous galants, d’ébats amoureux que les vauriens ou que des étudiants pétulants prenaient plaisir à perturber”³³².

Estes abrigos improvisados de madeira ou pedra, cobertos com lona, juncos e ardósia, eram erigidos nos lados do edifício³³³. Muitas das vezes era construído, sobre estas estruturas, um segundo andar que poderia receber entre dez a vinte operários. As *lógias* ou albergues eram ainda locais onde se organizavam uma série de reuniões para regulamentar a obra e todos os que estavam envolvidos nela.

As reuniões realizadas nas *Bauhütten* (literalmente cabanas de trabalho) eram muito comuns na Alemanha e aí se controlava a aprendizagem e a contratação dos trabalhadores, assim como a administração da obra³³⁴.

Contudo, poucos dados existem sobre as *Bauhütten*. Sabemos que eram associações criadas pelos trabalhadores de uma obra mas não existem dados precisos

³²⁹ GOULD, Robert Freke – *The Concise History of Freemasonry*. Kessinger Publishing, 1994. p.20.

³³⁰ ROWLING, Marjorie – *Life in Medieval Times*. New York: The Berkley Publishing Group.1973.pp.172-173.

³³¹ BALL, Philip – *A Biography of Chartres Cathedral*. Universe of Stone. Harper Collins, 2008, p.182.

³³² LEGUAY, Jean-Pierre – *Farceurs, Polissons et Paillards au Moyen Âge*. Paris: Editions Editions Jean-Paul Gisserot, 2010, p.90.

³³³ BALL, Philip – *Op.Cit.*p.182.

³³⁴ COLDSTREAM, Nicola – *Op.Cit.* p.6.

quanto às regras estipuladas, o que não nos permite saber até que ponto divergiam das Guildas, no que concerne a aspetos regulamentares e fiscalizadores³³⁵. Nas cidades e algumas vilas, como já referimos, existiam as Guildas que apareceram nos finais da Idade Média. Porém, conforme Coldstream refere, em muitos dos casos o arquiteto e a sua equipa estavam afastados destes grémios e como tal havia uma regulamentação própria para cada estaleiro, sendo este regulado por instituições autónomas que não estavam relacionadas com as Guildas, mas sob a ordem de um mecenas³³⁶.

4.7. MODELOS BIDIMENSIONAIS E TRIDIMENSIONAIS UTILIZADOS PELOS ARTIFEX

4.7.1. OS MODELOS BIDIMENSIONAIS

Não podemos deixar de considerar que existiram desenhos autónomos durante a Idade Média, embora não saibamos em que quantidade nem o porquê do seu desaparecimento, ou se de facto chegaram a ser realizados e com que propósito. Torna-se por esta razão necessário compreender a função do desenho, as suas características físicas e as condições de trabalho das oficinas medievais.

Apesar do conceito medieval de obra de arte variar do moderno, certo é que para se chegar ao produto final, tal como noutro período, era necessário passar por várias etapas como refere Scheller “the sequence of operations carried out by the medieval artist could not have been essentially different from that followed by his more modern confrère”³³⁷. Dessas etapas, em primeira instância o patrono ou encomendador procedia à doação de materiais, propriedades ou dinheiro para a realização da obra. Seguia-se a tomada de decisões acerca do tema, da forma e da técnica que poderiam ou não ser ditadas pelo encomendador. O *artifex* iniciava depois o seu trabalho empregando as suas capacidades artísticas de forma a que o projeto fosse bem sucedido. Scheller considera que esta etapa do trabalho era marcada por uma variedade

³³⁵ ROWLING, Marjorie – *Op.Cit.* p.173.

³³⁶ COLDSTREAM, Nicola – *Op.Cit.* p.11.

³³⁷ SCHELLER, Robert W – *Model-book, Drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1450).Exemplum.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, p. 1.

de atividades artísticas tão evidentes como nos períodos mais recentes e onde se tornava imprescindível o uso de desenhos para iniciar a obra.

O que o autor questiona é o facto de terem restado tão poucos exemplares. Desta forma considera a hipótese de o *artifex* possuir uma memória visual muito precisa, de tal forma que lhe permitia desenhar ou esboçar de acordo com os modelos que tinha memorizado. Ou então os desenhos preparatórios terem simplesmente desaparecido nas oficinas, já que poderiam, como referimos, ser um produto que não merecesse ser preservado³³⁸.

Existem ainda outras hipóteses que podem justificar a ausência destes desenhos pois a sua preservação dependia sobretudo do suporte e muitos terão sido executados diretamente nas paredes a serem decoradas. Como se tratava de um suporte caro, muitos destes pergaminhos, depois de o desenho neles contido ter servido o seu propósito, eram raspados e apagados para serem reutilizados³³⁹.

Dos livros de modelos que chegaram até nós, como acontece com o livro de viagens de Villiard de Honnecourt, ficamos seguramente com a ideia de que existem muitos erros de desenho de arquitetura e que apenas são desenhados pequenos detalhes de uma peça ou edifício, não fixando a visão completa do projeto.

Muitos destes modelos eram desenhados no *vellum*, mas geralmente o suporte era de fraca qualidade. (Figs. 201 a 208)

Outro aspeto importante era a necessidade de estilizar as formas de maneira a tornar o desenho mais simples. Esta simplicidade era conseguida através do desenho de contorno, utilizando a pena ou a tinta para adicionar manchas em certos locais dos modelos. Outra característica destes desenhos ou modelos é a falta de clareza do tema que em muitos dos casos é impossível de determinar. Este procedimento pouco detalhado, ou melhor, incompleto e fragmentado, sugere que os modelos ou desenhos eram utilizados várias vezes e para diferentes propósitos. Sabe-se que serviam para facilitar e organizar o trabalho dos canteiros mas o seu custo elevado justificava a sua reutilização. Por essa razão, verificamos na escultura românica, mas sobretudo na

³³⁸ SCHELLER, Robert – *Op.Cit.* pp.2-3.

³³⁹ BALL, Philip – *A Biography of Chartres Cathedral. Universe of Stone.* Harper Collins, 2008, p.151.

gótica, uma repetição de peças escultóricas pois um só modelo poderia servir para talhar um grande número de pedras.

Muitos destes modelos aparecem retocados ou bastante acentuados com tinta em vários pontos, o que é indicador de um longo período de uso³⁴⁰. Como temos vindo a referir, os desenhos em pergaminho (ou outro suporte) que eram executados para o patrono não eram precisos nem muito detalhados, apresentando apenas partes do edifício, o que exigia uma melhor compreensão por parte do patrono para analisar o projeto. Muitas das vezes o arquiteto tinha que executar outros desenhos para serem melhor compreendidos e também para melhor fixar as suas ideias quanto ao edifício a projetar. Estes desenhos auxiliares desapareciam geralmente durante o curso dos trabalhos. Alguns exemplares chegavam a indicar precisamente como se cortava a pedra para construir as abóbadas e a maior parte destes exemplos provieram de França.

Outros desenhos eram executados diretamente na pedra, podiam ser pintados ou feitos através de incisões na pedra, dando-se instruções para a forma como se cortava a pedra para determinadas estruturas. Porém estes desenhos não eram feitos por arquitetos mas por *artifex* especializados no corte da pedra³⁴¹. Alguns destes exemplos de incisões podem ser encontrados no pavimento de igrejas como por exemplo na capela da Catedral de Narbonne e na Catedral de Reims desenhados em tamanho real. Outros exemplos encontram-se no transepto sul da Catedral de Soissons, mas neste caso o desenho é feito à escala reduzida.

Os manuscritos raramente referem a existência destes modelos, embora existam representações em manuscritos de desenhos que demonstram o corte da pedra, o perfil de uma base ou até mesmo o desenho de um modelo.

Um dos exemplos mais importantes é o livro de viagens de Villard de Honnecourt que nos fornece uma particular visão dos modelos utilizados, ainda que estilizados. O arquiteto desenhou vários modelos usados em construções como a Catedral de Chartres ou Reims, chegando mesmo a indicar a posição em que esses modelos deveriam ser reproduzidos ou adaptados.

³⁴⁰ SCHELLER, Robert – *Op.Cit.* pp.5-6.

³⁴¹ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit.*pp.78-79.

A coleção de desenhos realizada por Villard no século XIII só foi devidamente apreciada em meados do século XIX. O autor expressa a sua vontade de qualquer indivíduo poder encontrar conselhos sobre construção, máquinas usadas na carpintaria, na arte do retrato e do desenho e na arte da geometria. Porém, Villard nunca se auto-designa como arquiteto. De acordo com Erlande-Bradenburg, Villard poderia não ser realmente um arquiteto mas um indivíduo com enorme curiosidade e interessado em registar e conhecer os avanços tecnológicos do seu tempo.

Contudo, como Erlande-Bradenburg aponta, os desenhos de Villard não apresentam ligação com a realidade do seu tempo. Quando representa um leão, este apresenta-se tão diferente do animal que se poderá pensar que foi copiado de uma ilustração, assim como muitas das suas estruturas, que pela forma do seu desenho, nunca poderiam ter qualquer sustentabilidade.

Os desenhos das rosáceas de Chartres e da Catedral de Lausanne também não estão de acordo com as janelas atuais, o que poderá constituir mais um erro do autor. Os erros encontrados nos seus desenhos não deixam de demonstrar o génio de Villard que na opinião de Erland era um homem avançado para o seu tempo³⁴².

4.7.2. OS MODELOS TRIDIMENSIONAIS

O arquiteto tinha à sua disposição vários meios para mostrar ao encomendador o seu projeto, desde desenhos em pergaminho, representando o modelo completo, ou modelos tridimensionais que eram mais facilmente compreendidos pelo patrono ou o encomendador. Os modelos em três dimensões já remontavam à Antiguidade mas parecem ter desaparecido entre a época Carolíngia e o início do século XVI no Norte da Europa. No entanto, existem evidências de que esse procedimento se manteve ativo em França no século XV e em Itália no século XIV. Para a abadia de Saint Médard em França foi feito um modelo em cera, existindo outros modelos que se encontram nos túmulos de doadores que seguram um pequeno modelo, representando a obra que

³⁴² ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit.*pp.82-83.

patrocinaram³⁴³. Um dos exemplos remonta ao século XII no jacente do Rei Childebert (Fig.209) em Saint-Germain-des-Prés (Paris)³⁴⁴. Childebert segura na mão direita a “maqueta da cabeceira da abacial que acaba de ser reconstruída”³⁴⁵.

Na Catedral de Brunswick encontra-se um jacente (realizado cerca de 1220) de Henrique, o Leão, segurando um modelo. E no Museu do Louvre, uma estátua (c.1365-1380) representa Charles V de França com um modelo³⁴⁶. (Figs.210 a 224) No século XIV o fundador da Igreja poderia aparecer representado no portal apresentando um modelo do seu edifício.

Os modelos para os encomendadores eram comuns sobretudo em França e Itália e eram construídos com materiais como a madeira, gesso ou pedra, mostrando muitas das vezes o edifício detalhadamente esculpido.

4.8. A CIRCULAÇÃO DO ARTIFEX OU DOS MODELOS BI E TRIDIMENSIONAIS?

A circulação de artistas ou das formas artísticas está implícita na maioria dos estudos de arte, especialmente naqueles que privilegiam a análise formal. Um dos grandes representantes da análise formalista foi Alois Riegl da “escola de Viena”. O historiador e teórico veio explicar as semelhanças entre muitos capitéis de decoração vegetalista, invocando uma filiação que supunha um conhecimento direto, ou “transmitido” por suportes de pedra ou de mármore de modelos distanciados tanto no espaço como no tempo³⁴⁷.

³⁴³ IDEM, *Ibidem*.pp.73-74.

³⁴⁴ ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *Op.Cit*.pp.73-74.

³⁴⁵ DUBY,George; LACLOTTE,Michael (Ed) – *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo II.Lisboa:Quetzal Editores,1998,p.299.

³⁴⁶ ROZESTRATEN, Artur Simões - *A Iconografia do portador do modelo de arquitectura na Arte Medieval*. São Paulo:Tese de Doutorado em História e Fundamentos da Arquitectura e do Urbanismo.Faculdade de Arquitectura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2007, pp-35-30.

³⁴⁷ RECHT, Roland - *La circulation des artistes, des ouvres, des modèles dans L'Europe médiévale*. In: Revue de l'Art, 1998, n°120.p.5.

A cultura visual dos *artifex* medievais, que produziam simultaneamente, variava consideravelmente. Um *artifex* de uma geração não estaria permeável às mesmas influências de outro mais jovem. Facto este, que ainda hoje acontece.

A viagem de um artista ou a circulação de um modelo constituem duas vias bem distintas que o pensamento artístico pode emprestar. E as suas implicações não são as mesmas³⁴⁸. Primeiro porque a experiência artística que representa uma viagem a uma vila ou país poderá modificar o desenvolvimento do pensamento artístico, podendo afetar, mesmo que momentaneamente, a produção do artista.

O exemplo mais eloquente será o de mestre de Cabestany que se inspirou nos artistas romanos do século IV. Porém a sua marca artística bem firmada, assim como uma técnica de talhe muito própria, conduziu a um resultado bastante singular. Na sua obra encontra-se a miscigenação das influências romanas com a dos seus contemporâneos.

Apesar de estes *artifex* viajarem, não temos fontes suficientes para afirmar que todo o resultado do vasto espólio escultórico românico tenha provindo dessas incursões. Certamente, grande parte das influências não terão sido resultado de visitas *in situ* mas de obras ou modelos que eram importadas³⁴⁹. Crê-se que o Mestre Cabestany nunca terá visitado a Toscânia mas certo é que tinha conhecimento de obras da Antiguidade³⁵⁰.

É provável que as obras encontradas em Itália tenham sido importadas, prática que era comum durante o século XIII. Exemplo dessa prática encontra-se no claustro de Sassovivo em Foligno, na Umbria. Todo o claustro foi montado a partir de elementos pré-fabricados por um marmorista ativo em Roma cerca de 1232. Da mesma

³⁴⁸ RECHT, Roland – *Op.Cit.* p.6.

³⁴⁹ IDEM, *Ibidem*, p.6.

³⁵⁰ Autores como Gloria Fossi, defendem que o Mestre de Cabestany foi um *artifex* itinerante do século XII. E considerando a quantidade de semelhanças estilísticas encontradas em zonas tão distintas como Navarra, Catalunha ou Toscânia coloca a hipótese de o Mestre ou os seus assistentes, terem viajado bastante. As afinidades estilísticas encontram-se, segundo a autora, nos capitéis da Abadia de Sant Antimo em Siena, na Igreja de Errondo em Unciti (Navarra) e em alguns relevos existentes em locais como Gerona, Rieux-Minervois e Saint-Papoul. FOSSI, Gloria-*Romanesque and Gothic*. New York: Sterling Publishing Co. 2008. pp.36-37. Outros autores consideram que o Mestre terá atravessado várias localidades espanholas, provavelmente quando se encontrava em peregrinação a Santiago de Compostela. [consultado em: 15-04-2013] Disponível em: < <http://www.arquivoltas.com/19-Barcelona/01-Cabestany06.htm>.>

forma encontram-se elementos arquitetónicos de oficinas de pedreiros de Tournai, que foram executados sob o comando do abade de Cambron, em Bruges³⁵¹. É a partir destes exemplos concretos que Recht considera que o mestre de Cabestany poderá não ter conhecido a Toscana. E o resultado da sua obra terá sido por influência de modelos importados e não por viagens efetuadas pelo artista.

Apesar de exemplificar o caso do Mestre de Cabestany, Recht não deixa de questionar a transmissão do saber técnico. Seria ele adquirido no local onde os *artifex* se instalavam ou resultava da circulação destes ou de obras? Quais seriam os contactos estabelecidos ou não com os locais? Propõe ainda a possibilidade de terem existido *ateliers* itinerantes e interroga-se sobre a sua influência de outros ateliers.

Estas questões de circulação de obras ou artistas são decisivas para Recht pois só elas poderão responder à problemática da diferença “geográfica de estilos”³⁵².

A circulação de modelos levanta vários problemas. Poderiam ser executados à escala do original mas também numa escala reduzida (geralmente recorria-se a esta última solução, porque além de estes auxiliares tridimensionais comportarem custos elevados, permitiam pela sua pequena dimensão serem mais facilmente transportados)³⁵³. O modelo podia ainda, ser transportado sobre outro suporte em que o desenho era fixado num papel. Esta será a forma mais provável para Recht, já que o pergaminho³⁵⁴ ou papel como suporte era um meio de fácil transporte, permitindo uma

³⁵¹ RECHT, Roland – *Op.Cit.*p.6.

³⁵² RECHT, Roland – *Op.Cit.*p.7.

³⁵³ BECHMANN, Roland – *Villard De Honnecourt. La Pensée Technique Au XIIIe Siècle et sa Communication*.Paris:Picard Editeur, 1991, p.56.

³⁵⁴ Na antiguidade os textos eram escritos em papiros, pergaminhos ou tecido enrolados à volta de um pedaço de madeira, osso ou marfim chamado rolo ou *rotulus*. Com o Cristianismo este procedimento foi sendo progressivamente substituído pelo *codex*, um livro formado pela dobragem de uma ou mais páginas, que eram cozidas juntas. A elaboração destes códices começava pela preparação do suporte de escrita feito de pele de animal, o *vellum* ou o pergaminho. A existência do pergaminho remonta ao século II a.C. tendo surgido em Pérgamo na sequência da escassez de papiros. BENTON, Janetta Rebold- *Materials, Methods and Masterpieces of Medieval Art*.Santa Barbara, California: Library of Congress Catalog.2009.pp.2-4. Existem vários tipos de pergaminhos preparados a partir de peles de carneiro, cabra e vitelo. As características da pele determinam a qualidade do pergaminho quanto à sua espessura, grão, cor, transparência, opacidade e flexibilidade, entre outras características. [consultado em: 12-07-2013] Disponível em:<
http://www.dcr.fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/projectos/iluminura/pele_e_pergaminho.pdf> p.18. Segundo Rebold Benton, muitos dos manuscritos medievais não eram executados em pergaminho mas em papel. Mais económico do que o pergaminho, o papel era utilizado especialmente

rápida circulação do modelo. Estes modelos não eram apenas desenhados nos suportes atrás enunciados. Existem exemplares em pano, madeira e metal³⁵⁵.

No entanto, e apesar dos exemplos enunciados por Recht, encontramos outro autor que não partilha da mesma ideia quanto à circulação de modelos em suporte de papel ou pergaminho. Para Kurmann, os desenhos contidos nestes suportes eram demasiado esquemáticos para servirem como modelo para cópia de esculturas³⁵⁶, considerando impossível os escultores estarem limitados à circulação de desenhos como forma de obter modelos para as suas obras.

Mas apesar desse esquematismo, era a partir desses modelos que os canteiros tinham acesso a traçados geométricos que eram facilmente transportados para a pedra. Constituindo, por isso, um auxiliar precioso para o *artifex*, cujas noções de geometria descritiva eram nulas³⁵⁷. Contudo, tendo em conta este processo de circulação de modelos, quer bidimensional ou tridimensional, podemos afirmar que a novidade não provém da Idade Média. Já na época Clássica esta forma de transmissão “artística” era efetuada. No entanto, deu-se no meio dos historiadores menos importância a este procedimento que se estendeu pela Idade Média. A explicação para tal omissão deve-se ao facto de que muitos destes suportes, especialmente os bidimensionais, pela sua fragilidade, não terem chegado aos nossos dias. Faziam parte de um auxiliar de trabalho, circulando de mão em mão, o que potenciava o seu desgaste³⁵⁸.

Apesar de muita dessa documentação não ter chegado aos nossos dias, existe um pequeno espólio que nos dá conta dessa forma de transmissão artística. Alguns desses modelos em pergaminho foram compilados para livros designados como *exempla*. Esta recolha é raríssima e encontram exemplo num caderno atribuído ao célebre arquiteto Villard de Honnecourt. Os seus cadernos foram o trabalho de uma vida inteira, reunindo as mais variadas experiências executadas pelas catedrais europeias.

por estudantes e alguns clérigos. Tendo sido, inventado na China, o papel era na Idade Média preparado a partir de trapos de linho. BENTON.p.4

³⁵⁵ BECHMANN, Roland – *Op.Cit.* p.56.

³⁵⁶ KURMANN, Peter – *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles. A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle.* Revue De L'Art, nº120.1998.pp.26-27.

³⁵⁷ BECHMANN, Roland – *Op.Cit.* p.52.

³⁵⁸ RECHT, Roland – *Op.Cit.* p.7.

Segundo Recht estas compilações não se reduzem a uma acumulação de notas mas sobretudo como meio auxiliar para os artistas contactarem com novas formas de fazer e de demonstrarem a virtuosidade dos modelos perante um futuro cliente³⁵⁹. Também Kurmann acentua no seu ensaio a dupla importância dos modelos, que não só garantiam uma uniformidade formal, fornecendo sugestões aos escultores, como servia para convencer e elucidar os encomendadores acerca do projeto³⁶⁰.

É neste contexto de reprodução de modelos que Recht considera que o *artifex* medieval não inventa nada. Ele apropria-se de um reportório e transforma-o, o que não o impede de ser um criador. Esta ideia de criação artística é muito diversa do nosso conceito contemporâneo que é dominado pela ideia vanguardista da *tabula rasa*, acreditando que é possível a existência da criação apenas *ex nihilo*³⁶¹.

Mas embora a teoria da criação moderna *ex nihilo* fosse desejável, não se verifica, a nosso ver, na prática. Consideramos que o artista, consoante a sua localização temporal e geográfica, esteve desde sempre exposto às mais vastas influências, mesmo que estas não partissem de um desejo consciente no momento em que o artista concretizou a sua obra. Criar do nada não será, com certeza, propriedade do artista moderno e contemporâneo, o que, por essa razão, em matéria de processo criativo, não só o aproxima dos *artifex* medievais, mas de todos em geral.

A propósito do processo criativo, Kurmann lança a hipótese de não existirem cópias literais na escultura medieval (ou pelo menos, numa grande parte delas), nem exemplos de figuras interpretadas livremente, mas um compromisso entre ambos os procedimentos. Para o autor, o *artifex* medieval conciliava a sua própria criatividade com a autoridade estabelecida, integrando a cópia parcial num novo contexto³⁶². Afirma que as composições eram misturadas e arranjadas de nova forma³⁶³, tendo como base a observação de modelos ou até mesmo a memória visual do artista que era posta em prática para a produção de obras.

³⁵⁹ RECHT, Roland – *Op.Cit.*p.7.

³⁶⁰ KURMANN, Peter – *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles. A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle.* Revue De L'Art, n°120.1998.p.29

³⁶¹ RECHT, Roland – *Op.Cit.*p.7.

³⁶² KURMANN, Peter – *Op.Cit.*p.28.

³⁶³ IDEM, *Ibidem*, p.27.

[...] Certes, les artistes n'étaient pas contraints d'imiter servilement ces modèles. Non seulement ils pouvaient les combiner librement en formant leurs oeuvres à leur gré, mais rien ne les empêchait d'inventer eux-mêmes des types nouveaux [...]³⁶⁴.

Mas apesar das teorias lançadas por Kurmann, o historiador não deixa de se questionar até que ponto o *artifex* contratado para uma obra teria que seguir exatamente um modelo. Pois de acordo com um contrato de 1448, efetuado com o escultor Jacques Morel³⁶⁵, determinava-se que o *artifex* deveria executar 108 figuras para o portal da Catedral de Rodez.

Contudo, o contrato não especifica quem seria o autor dessas criações; o escultor ou eventualmente um outro *artifex*? Nem menciona a existência de modelos plásticos em que o *artifex* supostamente se poderia apoiar³⁶⁶. Porém, e apesar da escassez de fontes, a divisão do trabalho poderá ter constituído uma condição necessária para o desenvolvimento da obra. E será dentro deste contexto que Kurmann considera a hipótese da existência de chefes de *ateliers* que seriam os responsáveis pelo relatório formal, sendo este depois posto à disposição de uma equipa de trabalho, a partir de modelos plásticos ou desenhos. Estes chefes deviam estabelecer o projeto, esboçando a composição dos relevos e estátuas, sendo ainda responsáveis pela contratação de novos canteiros capazes de executar a obra³⁶⁷.

Se a circulação de modelos importados seria o mais frequente, não podemos deixar de considerar a possibilidade de viagens feitas pelos *artifex*. Não sabemos com que frequência seriam feitas, muito menos as distâncias percorridas mas certo é que existem registos de viagens. Sabe-se que alguns encomendadores pretendiam que os

³⁶⁴ Ibidem, p.29.

³⁶⁵ Jacques Morel (Lyon?-Angers 1459) foi um prolífico artista, tendo sido nomeado em 1418 como Mestre-de-obras da Catedral de Lyon. Trabalhou no vale do Rhône e no centro e sul de França. Em 1448 foi contratado para a construção e execução de esculturas no portal sul da Catedral de Rodez, tendo, contudo, deixado o trabalho incompleto em 1456. Uma das suas últimas obras foi a finalização do túmulo do rei René de Anjou e de Isabelle de Lorraine na Catedral de Angers em 1456. [consultado em: 07-08-2013] Disponível em: < <http://www.artfact.com/artist/morel-jacques-k55a5fi85v>. >

³⁶⁶ KURMANN, Peter – *Op.Cit.* p.28.

³⁶⁷ KURMANN, Peter – *Op.Cit.* pp.29-30.

mestres-de-obras adquirissem mais conhecimento e recolhessem informações de realizações técnicas de construções famosas e por essa razão eram incitados a itinerar.

A título de exemplo, Mathieu de Paris, um reputado arquiteto que empreendera obra em St Alban's Abbey (Hertfordshire), foi convidado a visitar a Noruega (em 1248), sendo consultado para a construção da Catedral de Saint Olaf (Nidaros). Aqui, foi responsável pela fachada principal da Catedral, que reflete o estilo Inglês, posto em prática anteriormente por Mathieu em St Albans. Também Étienne de Bonneuil, acompanhado pela sua equipa, viaja para a Suécia em 1287 para se encarregar da construção da Catedral de Upsala³⁶⁸.

Mestre Roberto, um arquiteto provavelmente estrangeiro que trabalhou na Sé de Lisboa deslocou-se, a pedido de D. Miguel Salomão, quatro vezes a Coimbra entre 1162 e 1174 ou 1175³⁶⁹, para “resolver problemas da fachada “ e para inspecionar o andamento das obras³⁷⁰. O que para C.A. Ferreira de Almeida explica as semelhanças entre as duas catedrais, nomeadamente no uso de galerias de circulação. Sabe-se ainda que a estadia de Mestre Roberto em Coimbra foi prolongada “pois duraram semanas, conforme indiciam os pagamentos por ele recebidos”³⁷¹. Também Mestre Soeiro se deslocou dos estaleiros de Coimbra para trabalhar na Sé do Porto³⁷².

Segundo Lúcia Rosas e Leonor Botelho, as influências patentes nas catedrais românicas de Lisboa, Coimbra e Porto atestam a circulação não só de arquitetos como também de mestres-de-obras. Essa constatação apoia-se nas semelhanças verificadas “ao nível da organização interna” da Sé de Lisboa e do Porto, sendo ainda evidentes as similaridades entre o tipo de talhe dos capitéis, como a organização da fachada em Coimbra e Porto³⁷³.

³⁶⁸ BECHMANN, Roland – *Op.Cit.* pp.26-27.

³⁶⁹ ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Maria Leonor (*Coord. Científica*), PÉREZ GONZÁLES, José Maria (Dir.) - *Arte Românica em Portugal*. Aguilar del Campoo (Palencia) Fundacion Santa Maria La Real, 2010, p.83.

³⁷⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, pp.133-134.

³⁷¹ ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Maria Leonor (*Coord. Científica*), PÉREZ GONZÁLES, José Maria (Dir.) – *Op.Cit.* p.84.

³⁷² ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (*Coord. Científica*) – *Rota do Românico do Vale do Sousa*. S.I: Valsousa – Rota do Românico do Vale do Sousa, 2008, p.44.

³⁷³ ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Maria Leonor (*Coord. Científica*), PÉREZ GONZÁLES, José Maria (Dir.) – *Op.Cit.* p.84.

De acordo com Leonor Botelho, a circulação dos *artifex* teve um papel preponderante na época românica, pois permitiu que as influências de alguns estaleiros fossem irradiados para outros. Posto isto, conforme a necessidade de cada estaleiro, os *artifex* deslocavam-se de terra em terra, estando a sua circulação facilitada pelo facto de “trabalharem à jorna, ou seja, recebiam ao dia”³⁷⁴.

Podia ainda acontecer que quando alguns *artifex* finalizavam a sua aprendizagem num estaleiro ou quando a sua mão-de-obra já não era útil, eram deslocados para outros locais, levando com eles “toda uma aprendizagem técnica e todo um reportório artístico”³⁷⁵.

Era muito comum a frequência com que os iluminadores viajavam para pôr ao dispor o seu trabalho. Já no século XIV e XV no centro de Paris, estavam ativos vários iluminadores flamengos e italianos e outros vindos de toda a França. No entanto, estas viagens de artistas não poderiam competir em quantidade e frequência com a circulação dos livros. Um objeto que, apesar de valioso, era de fácil transporte e terá sido, sem dúvida, um dos principais difusores das formas e da iconografia³⁷⁶.

No decurso do século XIV a obra de arte aparece cada vez mais associada ao nome do *artifex* e do local de produção. Paralelamente, a sua função religiosa, ou o poder secular a que tinha estado associada, vai perdendo importância. As obras vão deixando de ser encomendadas para passarem a ser adquiridas em mercados. O que nos leva a supor que o artista vai ganhando cada vez mais autonomia, libertando-se dos cânones impostos pela Igreja ou pelo patrono.

Por sua vez, a obra vai-se emancipando, passando de objeto de culto para entrar nos tais circuitos económicos, ascendendo a um estatuto até antes pouco verificável: torna-se objeto de coleção privada. Esta transição iniciou-se nos séculos XII, atingindo a sua autonomia no século XV³⁷⁷.

³⁷⁴ BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*. Porto: Faculdade de Letras, 2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.392.

³⁷⁵ BOTELHO, Maria Leonor – *Op. Cit.* p.394.

³⁷⁶ RECHT, Roland – *Op. Cit.* p.7.

³⁷⁷ IDEM, *Ibidem* – p.8.

A teoria dominante da circulação de artistas na Idade Média, deverá, para Recht, ser revista até porque as novas fórmulas estilísticas e novas figuras das fachadas, não se podiam efetuar simplesmente através da circulação de folhas de pergaminho ou a partir da influência de viagens feitas pelos artistas. Seria através do modelo tridimensional que se introduziriam as novas formas. Como exemplo desse procedimento, a cabeça da estátua de Adão (colocada num nicho reverso à fachada sul do transepto de Notre-Dame de Paris) terá servido de modelo a representações de homens jovens na Catedral de Reims. Esta demonstração constitui para Kurmann a prova de que “des modèles circulaient librement entre artistes et groupes de sculpteurs différents”³⁷⁸. E Recht considera que muitas das novas fórmulas estilísticas tenham partido de Amiens para Paris e Reims³⁷⁹.

Há no entanto que distinguir os vários tipos de obras que condicionavam ou não a circulação dos modelos ou dos *artifex*. A produção de vitrais, ao contrário da prática escultórica, obrigava a que os *artifex* se deslocassem pois era a eles quem competia executar as mais variadas fases do trabalho: podiam no local fabricar os vitrais e colocar nas janelas. Mas apesar da sua fragilidade, os vitrais, tal como as tapeçarias, viajavam muito³⁸⁰.

É no final da Idade Média que se assiste a uma aceleração da circulação de esquemas através das gravuras. E é também a partir dessa data que o estudo da circulação dos artistas propícia a uma investigação com resultados mais concretos, até porque muitos dos nomes dos *artifex* começam a ganhar destaque, sendo numeroso os nomes de mestres-de-obras que se encontram da época gótica³⁸¹.

³⁷⁸ KURMANN, Peter – *Op. Cit.* p.30.

³⁷⁹ RECHT, Roland – *Op. Cit.* p.8.

³⁸⁰ IDEM, *Ibidem*, - p.10.

³⁸¹ BECHMANN, Roland – *Villard De Honnecourt. La Pensée Technique Au XIIIe Siècle et sa Communication*. Paris: Picard Editeur, 1991, p.28.

4.9.O ARTIFEX ROMÂNICO NO MEIO RURAL

Como temos vindo a constatar, o entendimento da criação artística na época românica revela-se de difícil compreensão, existindo teorias distintas sobre como o processo criativo se desenvolve, tais como a imitação de modelos bi e tridimensionais, a obediência a uma iconografia estabelecida ou ainda a imaginação do *artifex* que se plasma na sua obra. Ou, como Kurmann sugere, de um compromisso entre imaginação e cânones definidos que tendiam, no processo criativo, a miscigenar-se.

Porém, apesar de recentes estudos dedicados a esta matéria, são muitos os pontos que permanecem por esclarecer e, apesar de existirem bastantes dados no panorama europeu, não deixam de ser “difusos e pouco conclusivos”³⁸².

À medida que concentramos a investigação da escultura românica em áreas mais rurais, o processo revela-se mais hermético, não só devido à escassez de fontes como, na maior parte das vezes, a uma ausência total de dados. O que impossibilita a aquisição de informações concretas respeitantes à forma de conceber e planificar as obras executadas em meios rurais pelos *artifex*. Não se pode pôr em causa que tenham trabalhado nestes empreendimentos mestres peritos contudo Rodrigues Vasquez argumenta que muitos destes *artifex* eram locais e, como tal, possuíam menos recursos técnicos, o que levava à substituição de “conceptos de alta entidade estética por otros más rudimentares”, explicando, desta forma que muitos dos protótipos ou modelos românicos tenham sido de certa forma adulterados e vulgarizados. De acordo com Ferreira de Almeida “o pedreiro não era um produto criativo do centro urbano, provindo de freguesias rurais, avizinando, muitas das vezes, com as pedreiras”³⁸³. O que não significa que nos meios rurais não se pudessem encontrar resultados muito superiores ao que se podia esperar face à pouca formação que estes *artifex* teriam.³⁸⁴

³⁸² ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978, p.22.

³⁸³ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Op.Cit.* p.30.

³⁸⁴ RODRIGUES VASQUEZ, José Manuel: GARCINUÑO CALLEJO, Óscar – De Románico y románicos: una aproximación a la doble naturaleza del románico popular. *Anales de Historia del Arte*, 2002, p.8

Conhecer os mestres pedreiros, arquitetos ou os responsáveis pelos riscos e técnicas utilizadas na realização de obras dos séculos XII e XIII é, segundo C.A. Ferreira de Almeida, um problema de difícil resolução porque “temos só duas ou três referências documentais conhecidas”³⁸⁵ (que anteriormente tivemos oportunidade de enunciar). Apesar da parca documentação existem marcas nas pedras - as siglas - que nos revelam algumas informações. Estas siglas tratavam de identificar o canteiro, servindo na maior parte dos casos como “marcas de posse” mas também para indicar a posição correcta do bloco no local para o qual foi talhado³⁸⁶.

Neste âmbito, não resta aos estudiosos apoiarem-se em análises comparativas, estabelecendo similaridades e diferenças encontradas nas esculturas executadas em meios rurais e meios urbanos (onde encontramos alguns dados, como contratos realizados que permitem nalguns casos identificar os mestres envolvidos na obra, os encomendadores e até a descrição de programas iconográficos a aplicar).

A partir de relações estilísticas, Mórán Morais iniciou uma série de reflexões sobre os processos criativos desenvolvidos em meios rurais, tendo para isso analisado os tímpanos da Basílica de Ruiforco (Léon) e de Santo Tirso de Matueca de Tório (de matriz acentuadamente rural e arcaizante), contrapondo-os com o tímpano da igreja de Santo Isidoro de Léon. No início do seu ensaio justifica o uso do adjetivo “arcaizante” que tem servido para designar a escultura produzida por canteiros dos meios rurais e esclarece que “desde el punto de vista semântico, un elemento o cosa, puede considerarse arcaizante cuando imita lo antiguo o emplea de manera reiterada formas antiguas”³⁸⁷.

É neste contexto que o tímpano de Ruiforco nos remete para uma escultura de carácter arcaizante, na medida em que foram utilizadas determinadas formas e linguagens artísticas que à data em que foram esculpidas se encontravam

³⁸⁵ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Primeiras Impressões Sobre a Arquitectura Românica Portuguesa*. In Revista da Faculdade de Letras-Série História. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Port, 1971, vol II, p.31.

³⁸⁶ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978, pp.29-44.

³⁸⁷ MÓRAN MORAIS, José de Alberto – *En torno a los procesos de la creacion artística românica en el medio rural: los tímpanos de Ruiforco y Matueca de Torio (Léon)* De Arte; 9, 2010, pp.65-66.

ultrapassadas. Por essa razão o autor considera que o escultor que realizou a escultura do tímpano terá provavelmente imitado outra obra de maior qualidade. São visíveis as semelhanças encontradas entre o tímpano de Ruiforco e o da Puerta del Cordero da Real Colegiata de San Isidoro de León (situado no acesso meridional ao templo). Aqui foram representados dois anjos impulsionando o Cordeiro Místico a realizar o movimento ascensional. O tímpano terá sido esculpido cerca de 1100 e tanto a composição como a iconografia utilizada continuavam neste período a ter grande prestígio³⁸⁸.

O tema do *Agnus Dei*³⁸⁹ tornou-se bastante vulgar nos nossos tímpanos e em toda a Europa não se encontram tantos exemplares com este tema apocalíptico como Entre-Douro-e-Minho³⁹⁰; nos portais de Arões, Fonte Arcada, de Paradela, de Banho e Arnóia. Aparecendo ainda iconografado nos tímpanos axiais de Bravães, de Rio Mau e em Rates (Figs.225 a 230.). Aqui, podemos encontrar o *Agnus Dei* representado no interior do portal do lado sul, enquanto em Fonte da Arcada, encontramos outro exemplar no portal principal, onde o *Agnus Dei* aparece rodeado de folhagens (esculpido em meados do século XIII)³⁹¹. Este último caso ilustra, segundo Ferreira de Almeida, o quanto o tema do *Agnus Dei* se naturalizou “perdendo o seu carácter apocalíptico e simbólico”³⁹².

Como refere Mórán Morais, não deixa de ser interessante constatar que a sua utilização se prolongou por uma fase tardo-românica, especialmente se tivermos em conta que o programa iconográfico continuava a ser aplicado em templos rurais. O que

³⁸⁸ MÓRAN MORAIS, José de Alberto – *Op.Cit.*p.68.

³⁸⁹ A Iconografia do *Agnus Dei* em Portugal, apresenta-se com algumas variações. O Cordeiro pode estar representado de pé, numa pose dominadora, voltado à esquerda com a cabeça de frente (como é exemplo no interior do portal ocidental de Rio Mau e no portal sul de Bravães), voltado à direita com a cabeça para trás (Portal norte de S. Pedro de Águias). Existem ainda esculturas onde o Cordeiro se apresenta prostrado, enquanto a pata é representada “ligeiramente flexionada de forma a revelar a aceitação do seu destino resignadamente”. LOPES,Patricia Ferreira – *Timpanos Românicos portugueses.Temas e Problemas*. Mestrado em História da Arte Medieval. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.Lisboa.2007.p.55.

³⁹⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.142.

³⁹¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Op.Cit.*p.142.

³⁹² ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal.O Românico*.Lisboa: Editorial Presença.2001,p.157.

é indicador do prestígio que gozava, não só entre os que “ideaban los ciclos iconográficos, sino también, en la de los próprios artistas, independentemente del rango y destreza que tuviesen”³⁹³.

Curiosamente, é a partir das diferenças estilísticas, mais do que as semelhanças, que Mórán Morais se apoia para estabelecer relações entre o *Agnus Dei* representado em Ruiforco (esculpido na segunda metade do século XII)³⁹⁴ e o de San Isidoro, argumentando que essas diferenças permitem verificar o carácter imitativo da escultura de Ruiforco. Pois enquanto em San Isidoro o Cordeiro está inscrito num clipeo perlado, que é suportado por dois anjos, em Ruiforco o *Agnus Dei* sobrepõe-se a uma patena utilizada para fins litúrgicos³⁹⁵. (Figs.231 a 233)

É de considerar que o escultor de Ruiforco tivesse um modelo preciso na sua mente quando esculpiu o tímpano. E esse modelo poderá ter sido o do portal de San Isidoro. Provavelmente o *artifex* terá visualizado *in situ* o programa escultórico de León, tendo posteriormente imitado o modelo original, adicionando, contudo, novos elementos que acabaram por o diferenciar da obra original³⁹⁶. Porém, consideramos outras hipóteses, apoiando-nos num estudo tratado em capítulos anteriores acerca da circulação dos modelos. Tendo em conta as mais variadas teses sobre o processo criativo na Idade Média, muitas são as possibilidades que se nos afiguram.

O *artifex* poderia ter observado a obra *in situ* e posteriormente, aquando da execução de um novo projeto, poderá ter se apoiado na sua memória visual que, pela complexidade do método, o levaria a alterar o modelo original. Poderia ainda ter recorrido a modelos bi ou tridimensionais que lhe permitiram não só imitar o programa iconográfico como o reportório formal. Existe ainda a possibilidade de muitos destes *artifex* que trabalhavam em ambientes rurais, serem artistas itinerantes, colocando

³⁹³ MÓRAN MORAIS, José de Alberto – *Op. Cit.* p.68.

³⁹⁴ O tímpano originalmente da igreja de Ruiforco, encontra-se hoje, encastrado numa janela do muro sul da igreja paroquial de San Julian y Santa Basilisa, em Salamanca. [consultado em:08-06-2013]
Disponível em: <

http://www.claustro.com/Apocalipsis/AgnusDei/Webpages/Catalogo_AgnusDei.htm?http://www.claustro.com/Apocalipsis/AgnusDei/Webpages/Leon/AgnusDeiFicha_Ruiforco.htm>

³⁹⁵ MÓRAN MORAIS, José de Alberto – *Op. Cit.* p.68.

³⁹⁶ MÓRÁN MORAIS, José de Alberto – *Op. Cit.* p.68

desta forma o seu saber e experiência em novos projetos que se desenvolviam em regiões tão remotas, sendo muitas delas de carácter rural, afastadas das grandes urbes.

A existência de “escolas regionais” terá sido preponderante para a circulação das formas e dos programas iconográficos. Segundo Lúcia Rosas, tanto a Sé de Braga como a igreja de São Pedro de Rates sofreram influências forâneas miscigenando-as com soluções regionais (especialmente nos capitéis que seguem os modelos das regiões da Provença e Borgonha)³⁹⁷. Esta mistura de influências e novas soluções, não foram exclusivo destes dois templos, sendo “uma constante na escultura românica portuguesa”. Mas terá sido a partir dos estaleiros românicos destes dois polos que:

[...] se difundiram modelos formais e temáticos que irão chegar a várias igrejas da região de Braga, de Guimarães e da Bacia do Ave [...] Estes dois estaleiros funcionaram como polos irradiadores de modelos muito repetidos e também muito regionalizados, em vários exemplares de igrejas românicas, já de expressão tardo-românica [...] ³⁹⁸

Contudo, como sublinha a historiadora, os modelos formais captados destes dois polos, ou de outros templos românicos de importância manifesta como a Sé de Coimbra, eram assimilados de diferentes formas de região para região. Daí que, podemos encontrar igrejas regionalmente próximas onde as semelhanças a nível escultórico são evidentes, existindo porém casos onde as variações são notórias, apesar da proximidade das igrejas. Estas diferenças podem-se explicar por razões cronológicas³⁹⁹. Mas a permanência das formas de que Morán Morais tratava é bem visível nas igrejas de São Salvador de Paderne e na Capela de Nossa Senhora da Orada que, apesar de datarem de meados do século XIII, anunciam influências do românico da província de Orense ⁴⁰⁰.

³⁹⁷ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (Coord.Ciéntifica) –*Rota do Românico do Vale do Sousa*.S.I: Valsousa – Rota do Românico do Vale do Sousa,2008.p.44

³⁹⁸ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso Rosas- *Op.Cit*.p.43.

³⁹⁹ IDEM, p.43.

⁴⁰⁰ IDEM, p.42.

Por essa razão a escultura românica portuguesa revela soluções muito diferenciadas. Existindo um compromisso com um “apego à tradição”⁴⁰¹ e novas soluções muitas das vezes favorecidas pela qualidade do material (granito) e pela presença de artistas estrangeiros como se verificou na Sé de Coimbra⁴⁰².

Apesar do que temos vindo a explanar, não é de todo conclusivo o papel desempenhado pelos *artifex* nos meios rurais. Nem tão pouco podemos afirmar quais os processos utilizados na concretização das suas obras, independentemente de nalguns casos, a produção escultórica se assemelhar bastante a outras obras concretizadas em templos cuja importância é assinalável. A imitação de modelos realizados em centros urbanos pode ter sido efetuado das mais variadas formas.

Apesar de os estudos de Arthur Kingsley Porter datarem do início do século passado, não deixa de ser pertinente as suas teorias quanto à circulação de modelos ou viagens das formas. O historiador defende a teoria de que os *artifex* se deslocavam frequentemente, sendo sobretudo pelo Caminho de Santiago que as ideias circulavam. Mas, como refere Durliat, a importância do caminho como divulgação artística da arte românica “encontra-se hoje matizado”⁴⁰³. Parece-nos, no entanto, que o argumento de Kingsley Porter não é de descurar.

Tal como Morán Morais e outros autores, também Porter recorreu à análise estilística e formal para tentar explicar as semelhanças entre esculturas geograficamente afastadas. Deste modo, estabelece relações entre uma estátua do portal sul da igreja de Saint Sernin de Toulouse com um capitel da igreja de Santa Marta de Tera (situada num pequeno povoado da província de Zamora). Aqui aparece esculpida uma figura que representa os vícios da luxúria: uma mulher que segura uma caveira no seu colo. Sabemos que esta figura aparece descrita no *Codex Calixtinus*⁴⁰⁴,

⁴⁰¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.76.

⁴⁰² ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Op.Cit.* p.67.

⁴⁰³ DURLIAT, Marcel – *Introduccion al Arte Medieval en Occidente*.Madrid: Cuadernos Arte Catedra,1989.p.22

⁴⁰⁴ O *Codex Calixtinus* ou o *Liber Sancti Jacobi* terá sido redigido e compilado, de acordo com alguns estudiosos, entre 1160 e 1173. Constitui uma das mais importantes fontes medievais ao seu carácter heterogéneo. Abrangendo pelo sua temática várias áreas que passam pela história, geografia, música,

o que nos pode levar a considerar que o modelo de Santa Marta de Tera se poderá ter influenciado nele.

Porém, Kingsley Porter não se limitou a assinalar a semelhança temática. A partir de uma análise cuidadosa, concluiu que as esculturas de Toulouse e de Santa Marta de Tera partiram sem dúvida das mãos do mesmo *artifex* porque as similaridades técnicas são demasiado óbvias: “Not only are the types, facial modeling, draperies, hands, feet and hair conventions identical, but there are the same manneirism like the horizontal line following down the shin line and the incision in the bulge of the drapery folds”⁴⁰⁵

Partilhando da mesma opinião quanto à circulação do *artifex*, Manuel Real enuncia a presença de um artesão galego que terá executado, embora com alguma rudeza, capitéis da igreja de São Pedro de Rates, assim como um capitel de Paço de Sousa onde dois leões afrontados, de feições simiescas, “não iludem quanto à origem estilística de raiz galaica”⁴⁰⁶. Campos Matos refere que um capitel de S. Pedro de Rates, representando quatro quadrúpedes com faces simiescas e corpos de leões, encontra representação idêntica no deambulatório da Catedral de Santiago de Compostela⁴⁰⁷. (Fig.234)

Nos portais principais das igrejas de São Pedro de Rubiães e de Bravães, encontram-se duas figuras muito idênticas a nível temático à Anunciação representada na igreja de San Juan Bautista, Laguardia (Álava, País Basco). Porém, a disposição das imagens encontra-se aqui lado a lado, enquanto em Rubiães e Bravães o anjo e Nossa Senhora aparecem representados em lados opostos do portal. (Figs.235 a 241) Estas esculturas revelam um aspeto peculiar: não aparecem representados “os símbolos mais habituais das personagens quer para a Nossa Senhora quer para o anjo”.

história da arte, sociologia,etc. [consultado em:06-04-2013] Disponível em: <<http://www.codexcalixtinusfacsimil.com/2011/09/deluxe-facsimile-edition.html>>

⁴⁰⁵ KINGSLEY PORTER, Arthur – Pilgrimage *Sculpture.American Journal of Archeology*, Vol.26,No.1 (Jan-Mar.1922) [consultado em:02-04-2013] Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/497633>> p.25.

⁴⁰⁶ REAL, Manuel Luis – O Românico português na perspectiva das relações internacionais. In VALLE PÉREZ,Xosé Carlos; RODRIGUES,Jorge – *Românico em Galicia Y Portugal/Românico em Portugal e Galiza*. Catálogo da Exposição A Arte Românica em Portugal. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian e Fundacion Pedro Barrié de la Maza,2001,pp.36-37.

⁴⁰⁷ MATOS, A Campos – *A Igreja românica de S.Pedro de Rates*.Lisboa: Livros Horizonte,2000,p.80.

É perante esta análise que C.A. Ferreira de Almeida constata “estarmos perante a obra de um artífice local”⁴⁰⁸.

Consideramos que este exemplo é bem demonstrativo da diversidade do românico, onde os temas iconográficos, as composições, o tipo de talhe, etc. são absorvidos de forma particular. Muitas das vezes os modelos escultóricos de alguns edifícios aparecem plasmados noutros, tanto em regiões próximas como mais afastadas. Porém, consoante a habilidade e formação do *artifex*, (entre outros fatores de ordem económica, social, etc.) a obra final pode variar consideravelmente, não só em termos técnicos mas a nível iconográfico como se verifica no portal de Rubiães.

E tomando como referência os capitéis da capela-mor de Rio Mau, onde “o estilo e a inspiração da arte românica galega, do Alto-Minho”⁴⁰⁹ está bem patente, não deixam de ser realizações plásticas com um cunho marcadamente local “sem conhecermos nada que lhes seja verdadeiramente comparável”⁴¹⁰.

5. MÉTODOS NO PROCESSO ESCULTÓRICO ROMÂNICO

5.1.DAS PEDREIRAS PARA OS ESTALEIROS: A EXTRAÇÃO E TIPO DE PEDRA

A exploração de mármore em Portugal remonta ao tempo dos Romanos, sendo o Templo romano de Évora “uma prova da atividade extrativa desse povo no nosso território”⁴¹¹. Sabe-se que a exploração de pedreiras é bem anterior a esse período, tendo os primeiros vestígios sido encontrados no Egipto. Contudo, apesar da distância cronológica, o método de extração da pedra não se alterou muito, tendo para tal

⁴⁰⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978, p.152.

⁴⁰⁹ MONTEIRO, Manuel – *O Românico Português. A Igreja de S.Cristovão de Rio Mau*. Porto:4, p.16. in: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978, p.152.

⁴¹⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Op.Cit.* p.155.

⁴¹¹ ROUSSADO, Fernando Silva – *Técnica da escultura em Pedra. Algumas Reflexões sobre o talhe directo*. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Dissertação de Mestrado. 2010, p.10.

contribuído a cultura grega que, por influência dos egípcios, a transmitiu aos romanos. Este método de extração, que iremos analisar, foi-se estendendo ao longo dos séculos até chegarmos a meados do século XIX onde se operou uma mudança.

Poucos são os documentos que referem a exploração de pedreiras na Idade Média em Portugal, tais como o Foral de Souto Maior datado de 1196 e o *Liber Anniversariorum Ecclesiae Cathedralis Colimbriensis* mais conhecido por Livro das Kalendas⁴¹². Neste último encontramos referência a uma pedreira que, segundo Mário Barroca, “se devia situar junto da área urbana de Coimbra, do outro lado do Mondego... aqui se situavam diversas pedreiras que abasteciam a cidade de Coimbra na Idade Média”⁴¹³. Outros diplomas referem a existência de pedreiras em Arcos (Anadia), Matosinhos e Leça, assim como junto da cidade de Lisboa. Existe ainda uma inscrição em Oliveira do Hospital que atesta que as pedras utilizadas por Mestre Pêro na elaboração de túmulos e jacentes, assim como a estátua do *Cavaleiro Medieval* que se conserva na Capela dos Ferreiros, foram transportadas para este local, das pedreiras de Portunhos (Cantanhede):

ESTAS : PEDRA / S : DE : ESTAS : LI / MASIES : VEEROM / DE :
 PURTUNAS⁴¹⁴

Quanto aos métodos de extração, propriamente ditos, resultavam num enorme desgaste físico por parte dos operários que eram trabalhadores com pouca preparação, recrutados em locais próximos das pedreiras⁴¹⁵. A sua tarefa consistia em separar os

⁴¹² Este códice compilado pelo Cabido da Sé de Coimbra trata dos encargos diários dos Cónegos, referindo ainda os benfeitores da Sé de Coimbra. Os cadernos isolados serviam para “melhor cumprir as obrigações e encargos contraídos pela aceitação de muitos legados ou heranças”. Do códice original existe um apógrafo do séc. XVI e outro do séc. XVII. IN: COUTINHO, José Eduardo Reis – Introdução Geral ao *Liber Anniversariorum Ecclesiae Cathedralis Colimbriensis* (Livro das Kalendas) HVMANITAS, Vol.L. 1998, pp.419-421. Segundo Mário Barroca, o Livro das Kalendas terá sido “criado em 1300-1330 a partir de um original mais antigo”. IN: MATTOSO, José (dir.); SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (Coord.) – *A Idade Média. História da Vida Privada em Portugal*. Círculo de Leitores. Temas e Debates, 2011. p.433.

⁴¹³ BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol.I.Fundação Calouste Gulbenkian.2000,p.136.

⁴¹⁴ Ibidem, p.137

⁴¹⁵ MARTÍNEZ PRADES – José António – *Los Canteros Medievales*. Madrid: Ediciones Akal,2010,p.28.

blocos do maciço rochoso “sendo que todo o processo era feito “à mão”, ou melhor com recurso a ferramentas manuais – essencialmente pela ação de brocas, picões, ponteiros, guilhos e cunhas”⁴¹⁶. A extração era feita com o auxílio destes instrumentos, abrindo-se caboucos ao redor de uma fração de pedra. Depois de o volume do bloco estar definido, o bloco era “solto” com o auxílio de guilhos e cunhas⁴¹⁷. Ao que tudo parece indicar, era nas pedreiras que se procedia não só à regularização do bloco como ao desbaste da pedra e, finalizados estes processos, os canteiros colocavam a sua marca ou sigla⁴¹⁸.

Este último procedimento poderia servir “para controlar o trabalho realizado, que seria pago à peça”⁴¹⁹. Alguns exemplos de siglas, provavelmente executadas para esse efeito, podem-se encontrar na Ponte da Veiga (primeira metade do século XV), e em monumentos onde aparecem em várias pedras como em Boelhe, na Ermida de Paiva e Abade de Neiva. Na igreja de Unhão encontramos uma sigla em forma de S que segundo C.A. Ferreira de Almeida poderá indicar “o nome de Sisaldo, o responsável pela sua construção”⁴²⁰. (Figs.242 e 244)

Porém, as siglas podiam também ser marcas de prestígio do ofício de canteiro na medida em que correspondem a uma assinatura.

A qualidade escultórica de uma peça está dependente das propriedades da pedra, sendo neste contexto que Addison justifica a profusão de superfícies embelezadas com altos-relevos, especialmente nas regiões do Norte da Europa onde a dureza dos materiais era evidente, comparativamente com Itália. Aqui, a abundância de pedras *nobres* como o mármore, o alabastro e o pórfiro⁴²¹ permitia uma abordagem diferente

⁴¹⁶ ROUSSADO, Fernando Silva – *Op.Cit.*p.12.

⁴¹⁷ IDEM,*Ibidem*,p.12.

⁴¹⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.23.

⁴¹⁹ LEMOS,Paulo, NUNES,Manuel - Notas para a gliptografia da ponte medieval da Veiga (Torno, Lousada). Suplemento de arqueologia. Revista Municipal. Nº111, 2003,p.4.

⁴²⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – História da Arte em Portugal. O Românico.Lisboa: Publicações Alfa,1986.pp.17-18.

⁴²¹ O Pórfiro tornou-se um termo genérico para designar rochas ígneas. Depois da Dissolução do Império a Ocidente, o porfírio continuou a ser um material de prestígio. Como as pedreiras onde se extraía esta pedra semi-preciosa encerraram no século V, a única forma de obter este material era reutilizar o que tinha restado da arquitectura da Roma Antiga, assim como esculturas e blocos não trabalhados, que tinham permanecido em Roma. Os pavimentos em porfírio de algumas igrejas italianas foram retirados

à peça a esculpir. Enquanto utilizando a pedra vulgar, como o granito, os *artifex* tinham nalguns casos necessidade de talhar a pedra com cortes profundos para demarcar zonas de luz e sombra na superfície. (Fig.245 a 250)

Em Itália (especialmente no sul) a superfície plana das pedras *nobres* tinha, já por si, um valor intrínseco, não só ao nível da cor como da textura. Devido ao carácter nobre destes materiais que por si já continham uma beleza própria, os *artifex* italianos apenas enriqueciam os materiais com baixos-relevos, a ornamentação era pouco talhada, perfurando levemente a fina laje⁴²².

Apesar desta explanação, não podemos generalizar as soluções adotadas no Norte e Sul. Pois nos dois casos tanto encontramos superfícies detalhadamente esculpidas como outras que optam por uma economia dos motivos decorativos (note-se um caso referido em capítulo anterior de capitéis reduzidos ao mínimo detalhe, encontrados na Alemanha).

Em Portugal a abundância de tipos de pedra como o calcário estremenho (dos distritos de Leiria, Santarém e Coimbra) permitiu a concretização de muitas obras como é exemplo o Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha, ou o Mosteiro de Alcobaça⁴²³.

De assinalar a importância deste material que permitiu a execução de obras de carácter tão minucioso como os túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro (Figs.251 e 252). A pedra de Ançã é um calcário de cor clara e granulado compacto que proporciona uma facilidade na execução e um resultado tão laborioso que acabou por ser preferida a outros tipos de pedra de maior dificuldade de execução. As qualidades intrínsecas deste calcário mereceram registo numa obra editada em 1610 a *Descrição*

de colunas encontradas nas ruínas e encontrasse ornamentos executados em porfírio nas fachadas de Palácios Venezianos que foram retirados de colunas saqueadas de Constantinopla (e das quais, muitas tinham sido removidas de Roma). In: CAMPBELL, Peter – [Rec.a] PENNY, Nicholas – *The Materials of Sculpture*. Yale University Press, 1993. London Review of Books. Vol.15No.23 (1993) p.22.

⁴²² ADDISON, Julia de Wolf – *Arts & Crafts In The Middle Ages. A Description of Medieval Workmanship in Several of the Departments of Applied Art, Together with some account of special artisans in the early Renaissance*. The Project Gutenberg eBook, 2006, p.73.

⁴²³ ROUSSADO, Fernando Silva – *Op.Cit.* p.10.

do Reino de Portugal, de Duarte Nunez do Leão, e onde o autor elogia as suas propriedades ⁴²⁴:

[...] No lugar de Anaã junto cõ Coimbra ha hua pedra branquissima, nam tão lustrosa como marmore, mas denla como gesso. He essa pedra taõ molle & aparelhada para se laurar, que com fopros a lauraõ os pedreiros & scultores como madeira rapando, & cortando, & não batendo pelo que faze della obras tam delicadas & miudas que de madeira ou de cera se não podem fazer mais [...]⁴²⁵

Encontramos vários exemplos na escultura medieval portuguesa que atestam a preferência pela pedra de Ançã, onde se verifica, pela qualidade das obras, uma execução muito detalhada ou de composição mais arrojada. A título de exemplo referimos o túmulo do arcebispo D. Gonçalo Pereira e o da Rainha Santa Isabel. (Figs.253 e 254).

Mário Barroca dá-nos conta de outros calcários “brandos” que provinham da zona de Coimbra tais como os de Outil (Cantanhede) que eram mais moles e os de Portunhos (Cantanhede) mais duros e compactos. Estes são conhecidos como “Pedra de Boiça” e foram escolhidos por Mestre Pêro quando em Oliveira do Hospital, realizou obra. Assim, os túmulos e jacentes de Domingos Joanes e de Domingas Sabachais foram executados com este calcário que por ser mais duro do que a Pedra de Ançã, mais quebradiça, seria mais apropriado “para as grandes dimensões dos túmulos com estátuas jacentes”⁴²⁶.

⁴²⁴ BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol.I.Fundação Calouste Gulbenkian.2000,p.137.

⁴²⁵ LEÃO, Duarte Nunez do – *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa:Jorge Rodriguez,1610,p.45. [consultado em:28-08-2013] Disponível em:< <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/47390.html>>

⁴²⁶ BARROCA, Mário Jorge – *Op.Cit.*p.137.

5.2. FERRAMENTAS UTILIZADAS NO TALHE DA PEDRA

Para as várias etapas da escultura em talhe direto o escultor utiliza diferentes ferramentas que podem ser divididas em três grupos: dois desses grupos envolvem o processo de “moldar” a pedra empregando os princípios do impacto e da erosão. O terceiro princípio está relacionado com a medição⁴²⁷.

Nos instrumentos de impacto ou percussão, estão incluídos o martelo ou a sua combinação com o cinzel. A utilização do machado substitui a junção dos instrumentos referidos, criando, individualmente, o efeito pretendido na pedra. Existem ainda vários tipos de machados onde estão incorporados num dos seus lados arestas cortantes, semelhantes a um cinzel dentado. As ferramentas de percussão são utilizadas em todas as etapas do talhe da pedra, excetuando a fase em que a pedra é polida⁴²⁸.

Os instrumentos de medição são usados em quase todas as fases do processo de trabalho. Na pedreira, a régua e outras ferramentas determinam as dimensões prováveis da pedra permitindo que o pedreiro determine o peso da pedra⁴²⁹.

Passamos a enumerar as características de algumas ferramentas utilizadas no talhe direto e que se mantêm em uso:

O martelo tal como a maceta (Figs.255a 256) são instrumentos bastante comuns, utilizados desde tempos ancestrais e muito semelhantes às ferramentas atuais, excetuando-se a cabeça de madeira, substituída por uma de aço destemperado⁴³⁰. Em muitas representações hispânicas, o canteiro aparece segurando um maço, provavelmente feito de pau de sobreiro⁴³¹.

⁴²⁷ STONE PROJECTS – 8 *impact tools*. [on-line] Disponível em:<<http://www.stoneproject.org/8-impact-tools.html>>

⁴²⁸ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *The Art Of Making In Antiquity Stoneworking in the Roman World*.2013. [consultado em:14-07-2013] Disponível em:<<http://www.artofmaking.ac.uk/content/essays/2-stoneworking-tools-and-toolmarks-w-wootton-b-russell-p-rockwell/#edn27>> p.2

⁴²⁹ STONE PROJECTS – 8 *impact tools*.

⁴³⁰ ROUSSADO, Fernando Silva – *Op.Cit.*p.27.

⁴³¹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.25.

O ponteiro (Figs.258 a 259) é essencialmente uma ferramenta de desbaste, sendo utilizado numa fase inicial para debastar a pedra. Contudo, pode ser utilizado numa fase intermédia onde “se começam a definir as volumetrias compositivas da obra”⁴³².

Esta ferramenta bate contra a pedra com o auxílio de um martelo ou de um maço de madeira servindo para talhar tanto formas básicas como outras que exigem maior desbaste. Este tipo de cinzel é, segundo Rockwell “the workhorse of carving. At least 85% of the stone removed in the process of carving a statue is cut away using this tool”⁴³³. Na elaboração de enxaquetados, o ponteiro era utilizado para desbastar o bloco, enquanto o cinzel servia para dar acabamento à forma geométrica. Como o enxaquetado resulta de um padrão regular, é muito provável que os *artifex* tenham recorrido ao uso da régua, do compasso e do esquadro. A pedra utilizada para os enxaquetados não diferia da dos silhares utilizados na construção da fábrica românica⁴³⁴.

O picão é um instrumento similar ao martelo (Figs.260 e 261) podendo ter uma ou duas extremidades em ponta. Serve para fender e aparar os blocos. A sua utilização requer precaução devido ao impacto que pode ter sobre a pedra, levando a que um toque mais forte possa danificar a pedra. Foi muito utilizado na Idade Média, substituindo por vezes o cinzel dentado, para se obter formas mais grosseiras (como se verifica em algumas esculturas da Catedral de Orvieto)⁴³⁵.

O cinzel, outra ferramenta indispensável, tem a sua origem no Paleolítico Superior. Terá sido utilizado em “culturas antigas que dominaram o cobre” mas a sua utilização foi dominante na Grécia Antiga, onde o bronze foi trocado pelo ferro.

Existem vários tipos de cinzeis como o de tipo dentado e o plano que continuou a ser aplicado, particularmente no talhe de baixos-relevos. O cinzel plano (Fig.262 a 263) permite remover grandes quantidades de pedra, num corte incisivo “sem colocar

⁴³² ROUSSADO, Fernando Silva – *Op.Cit.*p.27.

⁴³³ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*p.3 APUD, ROCKWELL, Peter - *The art of stoneworking: a reference guide*. Cambridge. 1993.

⁴³⁴ SGRIGNA, Ilaria - *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.2010,p.22.

⁴³⁵ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*p.3.

em risco a integridade do material”⁴³⁶. A ponta pode ser arredondada, ou afiada e quadrada o que permite talhar cuidadosamente pequenos detalhes⁴³⁷. O cinzel de tipo dentado (Fig.264 a 265) é muito utilizado no talhe do mármore, é indicado para o calcário e arenito deixando, caso se pretenda, marcas dos dentes nas peças escultóricas. Devido à dureza do granito, o cinzel dentado não é adequado pois facilmente os dentes do cinzel se partirão⁴³⁸.

O escacilhador, muito semelhante ao cinzel plano, permite debastar grandes zonas de pedra sendo particularmente utilizado nos golpes de aresta.

Em mãos hábeis o machado de pedra pode fazer o mesmo trabalho feito pelo martelo ou o cinzel. “Ambos os métodos são capazes de mostrar as assinaturas tanto das ferramentas como do artista”⁴³⁹. Os machados foram amplamente utilizados na construção das catedrais europeias, tendo seguidamente caído em desuso. Esta ferramenta adapta-se na perfeição ao trabalho com calcário, não sendo adequado para a execução de obras em mármore devido às propriedades intrínsecas desta pedra.

O machado de pedra utilizado na escultura evoluiu na sua forma em relação ao que era utilizado nas pedreiras. Depois dos blocos serem libertados das pedreiras, eram cortados com machados, sendo localmente preparados para a construção ou de silhares ou de capitéis. “Na verdade, o machado era uma ferramenta regular de pedreiro, utilizado antes dos romanos até à Idade Média”⁴⁴⁰.

Das ferramentas abrasivas destacam-se as serras, o raspador e o trépano. As lâminas de serra, quando usadas em pedras duras, deixam poucos traços criando uma superfície lisa, ocasionalmente detetam-se pequenas ondulações ou linhas retas nos locais por onde a lâmina se deslocou⁴⁴¹. (Fig.280)

Outro utensílio de relevo que fora utilizado desde o Antigo Egipto é a Pua ou Trépano. Era utilizado na Antiguidade Clássica para fazer perfurações na pedra, sendo

⁴³⁶ ROUSSADO, Fernando Silva – *Op.Cit.*p.130.

⁴³⁷ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*p.5.

⁴³⁸ IDEM,Ibidem, p.5.

⁴³⁹ STONE PROJECTS – 8 impact tools. Disponível em:<<http://www.stoneproject.org/8-impact-tools.html>>

⁴⁴⁰ STONE PROJECTS – 8 impact tools.

⁴⁴¹ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*p.6.

essas aberturas inclinadas enquanto na Idade Média as perfurações surgem perpendiculares à superfície, com um diâmetro uniforme em toda a sua profundidade⁴⁴².

O trépano com corda (Figs.266 a 270) era normalmente constituído por uma ponta, geralmente uma peça de metal tipo cinzel, colocada num eixo ligado a um cabo de madeira, no qual podia girar livremente. O eixo era rodado puxando-se várias vezes uma corda enrolada à sua volta⁴⁴³. Para esta operação eram necessários dois operários⁴⁴⁴. Um encarregava-se da corda, enquanto o outro dirigia a broca para o local pretendido, aplicando pressão no cabo de madeira.

Este utensílio era muito utilizado para criar efeitos de claro-escuro não só nos motivos vegetalistas como nas figuras. As perfurações eram feitas nas narinas, nas cavidades dos ouvidos, nos cabelos encaracolados, serviam para marcar as pupilas dos olhos ou para adicionar textura às vestes, enfatizando desta forma, a tridimensionalidade da peça finalizada⁴⁴⁵. (Fig.271 a 278)

Para alcançar um acabamento da pedra, eram utilizados vários tipos de materiais abrasivos. Existem desde materiais grosseiros, como esmeril, até aos mais suaves como o arenito ou a pedra-pomes que são aplicados na superfície da pedra com água ajudando a remover o pó de pedra criado durante o processo abrasivo⁴⁴⁶. (Fig.279)

⁴⁴² ROCKWELL, Peter – *Lavorare La Pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1989, p.63.

⁴⁴³ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*p.7.

⁴⁴⁴ ROCKWELL, Peter – *Op.Cit.*p.62.

⁴⁴⁵ WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. – *Op.Cit.*pp.7-8.

⁴⁴⁶ IDEM, *Ibidem*-p.9.

5.3. A PRODUÇÃO DE CAPITÉIS

[...] La technique de la taille consiste à supprimer de la substance dans un bloc de matière afin de lui donner une forme déterminée. C'est le geste de la taille qui vient en premier à l'esprit, lorsque l'on parle du " noble travail du sculpteur". L'image de l'artiste faisant surgir une figure d'un bloc de pierre à l'aide de ses seuls maillet et ciseau symbolise la lutte que le sculpteur engage avec la matière muette pour lui donner une forme et un sens. [...] ⁴⁴⁷

Desde o século XI até aos nossos dias a forma tradicional de esculpir um capitel em pouco ou nada se alterou.

O estudo e análise deste procedimento foram, no entendimento de Danielle Johnson, negligenciados por muitos historiadores de arte ao longo dos tempos. Tendo-se iniciado uma verdadeira investigação neste domínio com Godrecki e alguns dos seus alunos, como Vergnolle e Bayle⁴⁴⁸.

A autora faz uma análise exaustiva de como esculpir um capitel, tendo organizado as diferentes etapas e observado, a partir do trabalho de um escultor, quais os ornamentos ou formas que começavam a despoletar no capitel.

Consequentemente fez corresponder quatro etapas ao talhe de um capitel. A primeira consiste em reduzir o bloco de cantaria retangular, da sua forma original. Parte do bloco é cortado, permitindo uma superfície mais apta para se trabalhar. Frequentemente esta redução do bloco é seguida de uma segunda. A este primeiro procedimento dá-se o nome de *épannelage*⁴⁴⁹ (Figs.281 a 285) Segue-se a organização dos volumes a decorar, a composição dos elementos decorativos que passam a ser

⁴⁴⁷ JORDAIN, Frédéric – *Les Techniques de la sculpture. Musée des Beaux-Arts de Toulouse*. 2002, p.7.

⁴⁴⁸ JOHNSON, Danielle Vallin – *The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture: Verifying the Steps of a Methodology*. Gesta, Vol.1, 1999, pp. 11-20. International Center of Medieval Art. [Consultado em : 02-11-2012].Disponível em:< <http://www.jstor.org/stable/767021>>.p.11.

⁴⁴⁹ Ibidem, p.12 Na *épannelage* o escultor desenha os contornos da escultura nos quatro cantos dos ângulos do bloco. Seguidamente suprime a matéria exterior aos contornos. A *épannelage* é frequentemente realizada nas pedreiras, tornando o bloco mais leve para o seu transporte. A figura vai-se gradualmente libertando do bloco. In: JORDAIN, Frédéric – *Les Techniques de la sculpture*. Musée des Beaux-Arts de Toulouse. 2002, p.7.

esculpidos e finalmente o refinamento da superfície⁴⁵⁰. Quanto ao primeiro procedimento existem pelo menos três variantes:

A primeira consiste em reduzir a superfície com um corte cúbico onde os ângulos menores do bloco são arredondados, deixando um painel ou cesto completamente liso em cima do astrálogo. Os motivos decorativos são ou podem ser aplicados na superfície ampla de cada superfície. Este tipo de redução é raro sendo utilizado, no entanto, nalgumas regiões de França, como Champagne, ou na Alemanha⁴⁵¹. (Fig.286)

A segunda forma de redução resulta de uma pirâmide truncada invertida (Fig.287) onde cada face do bloco é cortada num ângulo desde a superfície rasa até ao astrálogo. Uma estreita banda em cima da pirâmide truncada reflete a forma do bloco original. A terceira possibilidade consiste em esculpir um cone truncado. O cone invertido é uma derivação da pirâmide, porque o cesto do capitel é cortado num determinado número de faces que depois é arredondado como um cone. (Fig.288)

Existem vários tipos da segunda redução, sendo a mais comum a estrutura em colar, onde o bloco é escavado 2 a 3 cm à volta da zona superior do cesto, deixando uma banda inferior. (Fig.289) Outras variações consistem em séries de estruturas verticais que formam cunhas em forma de V com cerca de 2 ou 3 cm de profundidade (Fig.290) e superfícies triangulares que articulam os ângulos da pirâmide truncada⁴⁵². (Fig.291)

Depois de o bloco estar debastado, seguindo os diferentes tipos de procedimentos, inicia-se a demarcação da decoração. A primeira forma a ser esculpida é a voluta que ajuda a organizar o bloco e os elementos seguintes, ainda por esculpir, mas já delimitados por ponteados na pedra. (Fig.292)

A partir da voluta começam a surgir formas como elementos vegetalistas ou antropomórficos, entre outros. Este método de esculpir a partir de uma voluta está bem patente na Igreja de São Pedro de Rates, onde um capitel com figuras antropomórficas demonstra bem o exemplo de cabeças dos monstros que resultam de um prolongamento da voluta. (Fig.293)

⁴⁵⁰ JOHNSON, Danielle Vallin – *Op.Cit.*p.11.

⁴⁵¹ IDEM, *Ibidem*, p.12.

⁴⁵² JOHNSON, Danielle Vallin – *Op.Cit.*p.12.

A composição dos elementos decorativos à volta do cesto é usualmente alcançada numa das seguintes formas: decorando a parte superior do bloco, o cesto e a base. Independentemente do vocabulário decorativo empregue, esta é a composição usualmente seguida⁴⁵³

Quanto à escolha dos temas, estes podem ser limitados a alguns tipos com decoração geométrica, formas vegetalistas estilizadas, representação de formas humanas ou animais, representação de figuras estranhas ou elementos antropomórficos⁴⁵⁴. Em relação ao tratamento da superfície de pedra, primeiramente o desbaste do cesto é mínimo para que o seu fundo continue visível. Gradualmente os motivos decorativos passam a ocupar as zonas mais profundas entre a superfície do cesto e da base. (Fig.294)

Os contornos dos motivos principais são cortados perpendicularmente à superfície e depois são arredondados. Os detalhes decorativos são na generalidade cinzelados na pedra com pequenos mas incisivos toques do cinzel. (Fig.295) Encontram-se ainda, em muitos capitéis românicos, perfurações que ajudam a definir algumas formas do desenho e a criar efeitos decorativos. O uso dos profundos e cilíndricos buracos nas folhas de acanto dos capitéis românicos poderá ter sido inspirado na escultura romana, também ela muito prolífica neste tipo de solução. As folhas de acanto e outros motivos serpenteados ganhavam, a partir destas perfurações (feitas com trépano) maior contraste entre luz e sombra⁴⁵⁵ (Figs. 296 a 300)

Segundo Danielle Johnson, apesar da variedade de capitéis, estes seguem quase sempre todas as etapas referidas, o que nos permite encontrar semelhanças em centenas de capitéis com temas e formas distintas. Por essa razão realça a importância de um método de análise baseado em aspetos técnicos de como esculpir um capitel pois "allows the researcher to reduce the superficial differences of even several hundreds capitals to a manageable number of well defined elements that may be compared on an objective basis"⁴⁵⁶.

⁴⁵³ IDEM, *Ibidem*, p.13.

⁴⁵⁴ JOHNSON, Danielle Vallin – *Op.Cit.*p.13.

⁴⁵⁵ LITTLE, Charles; HUSBAND, Timothy.B. PARKER, Robert McD. (Ed) – *Europe in the Middle Ages*. Metropolitan Museum of Art Series, 1987, p.80.

⁴⁵⁶ JOHNSON, Danielle Vallin – *Op.Cit.*p.15.

5.4.POLICROMIAS SOBRE PEDRA

[...] A Idade Média amou extraordinariamente a cor. Nos tecidos, nos vidros, nas imagens, nas cruzeiras e nas igrejas a profusão de cores fazia parte da manifestação do sagrado [...]⁴⁵⁷

A escultura em pedra assim como uma boa parte dos relevos arquitetónicos da Europa Medieval apresentam frequentemente um acabado policromado. (Figs.301 a 304) Esta tendência verifica-se sobretudo desde o início do século XII até às primeiras décadas do século XVI. Não tendo exclusividade geográfica ou temporal, este gosto estendia-se por toda a Europa Medieval. O facto de se empregar a cor nas obras talhadas não resultava apenas de “uma inspiração momentânea” mas sim de uma sequência lógica que já remontava ao Antigo Egipto e Mesopotâmia⁴⁵⁸.

Também os povos bárbaros que se fundiam com as populações autóctones paleocristãs demonstravam uma vontade singular pela ornamentação policromada, como demonstram os exemplos de arte merovíngia, ostrogota, lombarda e visigótica que chegaram aos nossos dias. A todas elas se deve somar a influência oriental onde a propagação da cor, será posteriormente determinante no “acabamento” da escultura românica e gótica.

Desta forma a Europa pré-românica seguia uma tradição policromática que tinha as suas raízes no passado clássico, basta pensar na escultura da Grécia antiga. Esta situação marcou a prevalência durante todo o período medieval, atingindo a sua plenitude a partir do século XII. Porém esta necessidade de colorir as esculturas prendeu-se cada vez mais com os programas artísticos e demandas litúrgicas já que a cor representava cada vez mais um valor extremamente simbólico.

⁴⁵⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de –*Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.1978,p.68.

⁴⁵⁸ RIVAS LOPEZ, Jorge- *Policromias sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval: aspectos históricos y tecnológicos*. Universidade Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, departamento de pintura.2008, p.20.

De acordo com Robador Gonzalez, as igrejas românicas foram projetadas para posteriormente serem ricamente ornamentadas (especialmente com pinturas murais) mas, apesar da tradição Antiga, foi com Carlos Magno que se estabeleceu definitivamente um renovado programa cultural. Não era intenção do Imperador utilizar em demasia “os exageros dos amantes dos ícones” mas também condenava todos os fanáticos destruidores de imagens.

No manifesto cultural, escrito por Teodulfo de Órleans sob a ordem de Carlos Magno, estabeleceu-se uma nova ordem, permitindo-se, contudo, uma liberdade artística no tratamento de temas sagrados. Foi a partir de Carlos Magno que as grandes produções de pinturas murais irromperam nos revestimentos das igrejas e mosteiros⁴⁵⁹. De entre a policromia das esculturas teremos que levar em conta determinadas técnicas que variam consoante o propósito a que se destinavam.

Deste modo, a cor aparecia por questões de ordem técnica e ornamental mas também por uma questão de preservação, utilizando-se a cal e tapa poros. Estes materiais conferiam a todo o edifício e escultura um tom bastante claro devido ao uso conjunto com o alvaído. As lâminas metálicas, os panos de ouro, as velaturas e demais materiais coloridos, serviam para a decoração.

A policromia tornou-se assim, parte integrante de todo o programa escultórico, aliando-se a necessidade técnica e de preservação a uma estética própria e muito simbólica⁴⁶⁰. A utilização da policromia no período medievo não foi homogênea na sua aplicação. Se, como já referimos, a policromia era uma constante na Europa, e não só, facto é que a distribuição da cor e as soluções adaptadas variavam.

Desta forma destacamos as igrejas italianas pela sua policromia muito própria. Em determinadas áreas da Itália a pintura nunca se sobrepunha ao brilho das esculturas em mármore, utilizando-se apenas pequenas tiras douradas, seguindo-se a tradição romana. Esta particularidade era própria de regiões da Toscana e outras com legado clássico muito acentuado.

⁴⁵⁹ ROBADOR GONZALEZ, Maria Dolores – *Los Revestimientos interiores de las fábricas românicas*. In: AMPARO GRACINI (Ed) *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001, p.299.

⁴⁶⁰ RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.21.

Ao contrário da policromia utilizada em Espanha, França ou Inglaterra, a policromia italiana realizava-se à base de materiais. Resultando um jogo colorido das diferentes combinações de mármore e outras pedras. Estas igrejas aproximam-se, no que toca à policromia, a um efeito bastante similar ao produzido pela reluscência dos mosaicos⁴⁶¹ (Este efeito de mosaico deve-se a artistas como Benedetto Antelami, arquiteto e escultor).

No centro da Europa a variação cromática não era diversa tal como acontecia em Itália. Também ali a policromia das fachadas variava das grandes catedrais francesas em toda a sua riqueza cromática. Parte das igrejas como Maria de Halbertstadt, as catedrais de Friburgo e Naumburgo apresentavam determinadas particularidades regionais. Alguns dos portais deixavam a pedra bem à vista ou então eram pintados num tom uniforme, monocromático. Convém ressaltar que era comum a convivência de espaços policromados com monocromáticos.

Segundo o investigador Detlef Knipping poderia existir toda uma lógica nesta solução. As portadas monocromáticas surgiam como uma continuação dos retábulos do interior dos templos que se apresentavam também eles com velaturas monocromáticas. Knipping oferece ainda outra explicação:

[...] Distinguem-se duas variantes nos portais da segunda metade do século XIV e do século XV: por um lado, a policromia parcial e por outra, a pedra à vista com a sua tonalidade própria. A opinião geralmente difundida de que os portais medievais estavam sempre na sua origem policromados deve, portanto, ser corrigida, a não ser ao que corresponde aos do gótico tardio [...]⁴⁶²

No que toca aos Países Baixos, a policromia integral ligada à escultura e arquitetura aparece em obras de clara influência francesa. Porém o seu estudo torna-se

⁴⁶¹ RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.49.

⁴⁶² RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.52.

difícil devido à reforma iconoclasta que se estendeu por grande parte da Europa Central resultando no seu património artístico medieval, destruído para sempre.

Na Inglaterra, encontram-se situações comuns aos da Europa continental, no que concerne à policromia de pedra. Podemos encontrar tais exemplos nas fachadas e interior das catedrais de Salisbury, Exeter, Wells, Lincoln e Gloucester e que constituíram objeto de estudo de historiadores e químicos ingleses.

De facto, a presença da policromia nas fachadas era uma constante. Apesar de não serem integralmente pintadas, eram as zonas centrais as que mais recebiam a policromia altamente contrastante⁴⁶³. Esta era depois colocada lado a lado com zonas pintadas a cal branca e com zonas a vermelho, talvez para imitar os silhares. Todos estes elementos faziam com que as catedrais, apesar da sua estrutura e altura, se tornassem visíveis à distância.

Constatou-se também que, tal como em Inglaterra, as catedrais do resto da Europa utilizavam a policromia no interior, especialmente nos claustros.

Em Espanha as influências são variadas, manifestando-se nos mosteiros, sobretudo aqueles onde a proximidade com o caminho de Santiago era relativamente pequena. As raízes da Aquitânia, Borgonha, Langue d'Oc e da Normandia deixaram as suas marcas nas igrejas espanholas do século XII.

A Colegiada de Santa Maria la Mayor (Toro, Zamora) apresenta soluções abundantes onde a relação entre pintura e escultura é mais do que evidente.

Se a cor era essencial para a “estética” medieval, servia também, para dar um acabamento final a muitos dos capitéis, que, pelas propriedades da pedra, não possuíam grande detalhe. Outras vezes, o *artifex* deixava deliberadamente as esculturas inacabadas. Procedimento este que se verifica na Colegiata de Santa Maria la Mayor, Toro: ao talhar alguns dos anjos, deixaram as asas pouco trabalhadas porque no final uma pintura ricamente policromada iria definir as penas⁴⁶⁴. (Figs.305 e 306)

Em Portugal, aquando do restauro da Sé de Braga, foram descobertos capitéis “tingidos” de ocre. (Fig.307) Seguem-se outros exemplos como a pintura sobre pedra

⁴⁶³ RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.53.

⁴⁶⁴ KATZ, Melissa, R – *Architectural Polychromy and the Painters. Trades in Medieval Spain*. Gesta, Vol.41. *Artistic Identity in the Late Middle Ages*,2002,p.5.

no friso do absidiolo do Mosteiro do Pombeiro⁴⁶⁵ (Fig.308) e na Igreja de Santa Maria de Ermelo (Arcos de Valdevez), atrás de uma tribuna, encontra-se um capitel policromado numa variedade de cores como branco, azul, amarelo e vermelho.

A riqueza cromática deste capitel “acentua as suas formas esculpidas”⁴⁶⁶. (Fig.309) Vestígios de policromia encontram-se ainda nos capitéis e arquivoltas do interior da Igreja de São Pedro de Rates. (Figs.310 a 312)

No período gótico o contacto com a Ilhé de France e a Borgonha contribuíram em grande medida para a generalização total da policromia nos templos espanhóis⁴⁶⁷.

Rivas Lopez analisou detalhadamente vários tipos de policromias fazendo ainda comparações com testemunhos precedentes aos medievais. O autor chegou à conclusão de que eram vários os motivos que favoreciam a policromia destes monumentos ou esculturas, destacando entre eles alguns dos motivos:

1º A policromia estava longe de ser um simples adorno, estando ao serviço da composição, servia para destacar detalhes essenciais como frisos, métopas ou tríglifos no que respeitava à arquitetura. Na escultura, aplicava-se para realçar os olhos, boca e lábios, os cabelos e as vestes como podemos verificar em Sainte-Foy de Conques, na Basilique Saint-Just de Valcabrere (Haute-Garonne) e na Catedral Saint Caprais d’Agen. (Figs.313 a 338)

2º A cor era aplicada usando a encaustica tanto na pedra como no mármore.

3º A policromia atuava como efeito chave para ressaltar o carácter de majestade dos edifícios a que era aplicada.

4º A cor e os seus extratos (pigmentos) atuavam como proteção face aos processos de degradação dos materiais pétreos arquitetónicos.

5º Havia sentido estético comum entre o mesmo edifício onde a arquitetura, escultura e pintura mural constituíam um programa decorativo comum.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ CAETANO, Joaquim Inácio - *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a fresco dos séculos xv e xvi no norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.2010,pp.30-31.

⁴⁶⁶ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira – *Op.Cit.*p.168.

⁴⁶⁷ RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.56.

⁴⁶⁸ RIVAS LOPEZ, Jorge - *Op.Cit.* p.134.

A técnica utilizada nos revestimentos interiores partia da aplicação de duas capas⁴⁶⁹. A primeira designada por guarnecimento era realizada com uma argamassa espessa feita de cal, sendo depois aplicada outra camada, mas menos espessa, à maneira de um estuque. A cal utilizada para cobrir tanto a fábrica como as esculturas teria que ser de grande pureza. A argamassa servia para tapar as imperfeições, permitindo criar um plano uniforme, preparado para receber a pintura mural, técnica mais utilizada por ser mais fácil de concretizar do que a escultura em pedra⁴⁷⁰.

A segunda camada, seguida da argamassa era uma capa denominada por reboco. A sua função servia para se obter uma camada lisa e na qual já se incorporavam as cores⁴⁷¹. No exterior da fábrica românica, os revestimentos cobriam praticamente a totalidade dos muros, abrangendo esculturas. Com rica policromia não só decoravam como protegiam os portais, especialmente aqueles onde os conjuntos escultóricos como os tímpanos estavam profusamente decorados⁴⁷².

⁴⁶⁹ ROBADOR GONZALEZ, Maria Dolores – *Op.Cit.*p.301.

⁴⁷⁰ IDEM,*Ibidem*, p.302.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p.303.

⁴⁷² *Ibidem* ,p.304.

CONCLUSÃO

Depois de analisarmos alguns dos conceitos da estética medieval verificamos que a Beleza, a que se referiam os teólogos, se encontrava na natureza, nos homens, nos animais, não existindo referência ao prazer estético em relação a uma “obra artística”, já que o que merecia valor era a obra de *ars* (ou a técnica). Mas, apesar desta ausência sobre a qualidade estética, devemos notar que S. Bernardo não deixa de considerar a beleza da escultura românica.

O nosso questionamento inicial sobre até que ponto os conceitos dos *estetas* medievais foram materializados na arte, encontra-se provavelmente reproduzido na simetria da escultura românica, no esplendor da cor, na *claritas* materializada na catedral gótica.

Porém, ao longo do estudo, verificamos que a produção artística pode resultar de uma vontade completamente oposta aos conceitos de simetria, de proporção, de ordem. Desta feita, encontramos não só uma propagação de figuras fantasiosas tanto no românico como no gótico, como verificamos uma adesão a formas e composições assimétricas, o que vem contrariar muitas das *teorias* medievais quanto ao princípio da harmonia e ordem.

Apesar do exposto gostaríamos de sublinhar que muitas das teorias medievais foram-se naturalmente alterando, embora a Beleza associada ao Bem e à Verdade fosse para os teólogos um conceito inabalável. E se o simbolismo, a luz e a proporção desempenharam um papel fundamental nas suas teorias, verificamos certas alterações de conceitos como se constatou em Santo Agostinho. Numa fase mais avançada do seu pensamento, o teólogo não considera que sejam suficientes, para a definição de Beleza, princípios como a ordem e proporção. Tal como as coisas perfeitas também as imperfeitas eram resultado de uma criação divina, logo estas duas premissas não podiam, para Santo Agostinho, dissociar-se. É neste contexto que a fealdade acabou por ser integrada no conceito de Beleza, pois não só a aproximava da Verdade, como a enaltecia, a partir do seu contraste com o feio.

No estudo da gestualidade, verificamos que a multiplicidade de gestos, independentemente da carga simbólica que possam ou não ter, assenta numa forma de comunicação que se revela essencial não só nas relações humanas, como para estabelecer contacto com o divino. Se alguns gestos são de fácil interpretação, pois não deixam de nos ser familiares, quer por os encontrarmos nas mais variadas expressões plásticas ao longo dos séculos, quer por continuarem a fazer parte do nosso quotidiano (como ajoelhar e juntar as mãos para rezar) outros não deixam de nos intrigar, não só pelo gesto em si mas pela relação que estabelecem com o resto da figura, o que torna a interpretação ainda mais complexa. Esta constatação pode encontrar justificação nas representações de “puxadores de barba”, onde verificamos uma multiplicidade de interpretações.

Em relação ao carácter estático das figuras na escultura românica, verificamos que, também neste campo, não devemos cair em generalizações. Se por um lado encontramos uma quantidade significativa de exemplos que nos levam a constatar essa premissa, existem outros que contrariam essa tendência pois é a partir da gestualidade, desde o simples levantar da mão, até aos gestos obscenos na *gesticulatio*, que se denuncia a expressividade da escultura românica.

E se o rosto não denuncia na maior parte dos casos qualquer tipo de emoção, essa “passividade” é contrariada, ou pela torção do corpo, ou pelas pregas e pormenores das túnicas que só por si conferem à escultura zonas de grande contraste, dando-lhe dessa forma uma sugestão de movimento. Analisamos ainda várias esculturas onde pensamos ter demonstrado que a habilidade técnica na escultura românica não é homogénea. É neste último ponto que teremos que reflectir se se trata de uma ação voluntária, uma questão de gosto, o resultado de uma obra que não beneficiou por parte dos encomendadores de grandes doações, se a pedra utilizada condicionou, pelas suas propriedades, o trabalho final ou se, pelo contrário, se trata efectivamente de uma falta de habilidade técnica por parte do *artifex* ainda não acostumado a dominar, numa fase inicial, a forma.

Em relação à análise da interpretação de cachorros e mísulas assinalamos várias hipóteses. Numa delas, estas representações poderiam corresponder a um programa iconografico bem definido pelo clero, com o objetivo de catequizar. Outras interpretações sugerem que estas esculturas poderiam tratar-se, na realidade, de

representações da autoria dos próprios *artifex*, sendo o resultado de uma expressão mais livre.

As variações românicas do capitel coríntio podem dever-se a vários factores mas que não incluem o total desconhecimento por parte do *artifex* românico do capitel coríntio, quanto à sua forma e à proporção. Existirão várias causas para esta não obediência aos cânones nas quais se incluem uma vontade artística onde o *artifex* ou o encomendador se afirmam e uma falta de domínio técnico, o que poderá explicar as irregularidades a nível formal.

Quanto ao estatuto do *artifex*, consideramos que neste ponto, apesar de existir documentação que nos informa de alguns percursos, nomeadamente em relação a empreendimentos que lhes foram atribuídos, que regalias obtinham e quanto ganhavam, assim como de deslocações a que muitos estavam sujeitos, permanecemos ainda num campo demasiado obscuro. É neste contexto que se torna difícil afirmar a razão pela qual muitos dos *artifex* e mestres-de-obras permaneceram no anonimato. Segundo as teorias que tivemos a oportunidade de explanar, o seu anonimato podia estar relacionado com uma questão de estatuto em que o encomendador reivindicava para si a autoria do projecto como verificamos em relação ao abade Suger. Outro factor que poderá ter sido determinante para o anonimato do *artifex*, prende-se com questões de ordem mais prática, onde a dimensão e a morosidade de uma empreitada como a de uma catedral levava a que, ao longo de gerações, passassem pelos estaleiros um sem número de mestres-de-obras e *artifex* e provavelmente os seus nomes não terão ficado registados. Existem ainda vários autores que nos revelam que o *artifex* não tinha na Idade Média qualquer estatuto, o que pode ser outra justificação para a ausência do seu nome na documentação.

A questão da circulação dos *artifex* foi outro dos pontos que abordamos e, de acordo com alguns autores, a sua itinerância não terá sido tão frequente como se pensa, na medida em que existiam outros meios pelos quais os *artifex* se podiam orientar como é o caso do recurso a modelos bi e tridimensionais que circulavam em grande escala e que poderiam estar na base da circulação das formas (e não tanto o *artifex* itinerante que de estaleiro em estaleiro, tanto fornecia como recebia novas influências). Contudo, gostaríamos de acentuar que a itinerância do *artifex*, de acordo com documentos da época, se verificou. Porém, como apontam estudos recentes, a

circulação dos modelos poderia ser mais eficiente, até porque, pelas características dos suportes, podiam circular com bastante regularidade e alcançar ao mesmo tempo pontos geográficos distintos.

Da informação que recolhemos quanto às técnicas de produção de capitéis, do trabalho nas pedreiras e estaleiros, verificamos que a organização do trabalho era fundamental, sendo as equipas constituídas por um sistema hierárquico.

Ao analisarmos algumas das ferramentas utilizadas na escultura salientamos o uso do trépano, um utensílio que servia para furar a pedra com uma acentuada perícia criando efeitos decorativos e servindo para acentuar o carácter pormenorizado da escultura. Também a policromia assumiu um papel determinante pois muitas das esculturas que hoje se nos aparentam com uma forma inacabada, eram complementadas com pintura, o que lhes conferia um acabamento final, resultando numa profusão de cores.

Conforme enunciamos na introdução, a restrição de tempo e espaço a que estávamos condicionados não nos permitiu aprofundar algumas questões da forma que inicialmente pretendíamos. Contudo, e dada a dispersão ou até mesmo ausência de estudos em Portugal sobre temas aqui explanados, consideramos que o nosso estudo assume como uma base de trabalho sistemática, tendo aberto portas para futuras pesquisas.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Citada

ADDISON, Julia de Wolf – *Arts & Crafts In The Middle Ages. A Description of Medieval Workmanship in Several of the Departments of Applied Art, Together with some account of special artisans in the early Renaissance*. The Project Gutenberg eBook, 2006.

ALARCÃO, Adília – *Pele e Pergaminho*. In: *À Descoberta da Iluminura Portuguesa*, 1986. [on-line] Disponível em: <http://www.dcr.fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/projectos/iluminura/pele_e_pergaminho.pdf>

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Primeiras Impressões Sobre a Arquitectura Românica Portuguesa*. In: *Revista da Faculdade de Letras-Série História*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1971, vol II

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Arquitectura Românica de Entre-Douro-E-Minho*. Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1978.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *História da Arte em Portugal. O Românico*. Lisboa: Editorial Presença. 2001.

AUSTIN, Greta - *Shaping Church Law around the year 1000. The Decretum of Burchard of Worms*. Ashgate Publishing Company, 2009.

BALL, Philip – *A Biography of Chartres Cathedral*. Universe of Stone. Harper Collins, 2008.

- BALTRUSAITIS, Jurgis – *Le Moyen Âge Fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art Gothique*. Paris : Flammarion, 1981.
- BARROCA, Mário Jorge - *Cenas de passamento e de lamentação na escultura funerária medieval portuguesa (Séc. XIII a XV)*", Revista da Faculdade de Letras - História, 2. série, vol. XIV ("In Memoriam Henrique David"), Porto, FLUP, 1997.
- BARROCA, Mário Jorge – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Vol.I.Fundação Calouste Gulbenkian.2000.
- BARROCA, Mário Jorge- *O Arco pré-românico do Mosteiro de Manhente (Barcelos)*. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Porto, 1 Série, Vol 2, 2003.
- BARRAL I ALTET, Xavier – *A Arte Medieval*. Mem Martins: Publicações Europa-América. 1993.
- BARRAL I ALTET, Xavier – *O Mundo Românico. Cidades, Catedrais e Mosteiros*.Koln:Taschen,1999.
- BARTGEN, Hubert - *Libri Carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*. Concilia, pt 2, *Supplementum*. Hannover.1924. in: NOBLE, Thomas, F, X – *Tradition and learning in search of ideology. The Libri Carolini. The Case of the Libri Carolini*," in: *The Gentle Voices of Teachers: Aspects of Learning in the Carolingian World*, ed. Richard E. Sullivan (Columbus: Ohio State University Press, 1995.
- BECHMANN, Roland – *Villard De Honnecourt. La Pensée Technique Au XIIIe Siècle et sa Communication*. Paris: Picard Editeur, 1991.
- BENTON, Janetta Rebold - *Materials, Methods and Masterpieces of Medieval Art*. Santa Barbara, California: Library of Congress Catalog.2009.
- BOILEAU, Etienne - *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d'Etienne Boileau redigés au XIII siècle*. Paris: Imprimerie de Chapelet, 1837.
- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes – *Los Medios Humanos Y la Sociología de la construcción medieval*. IN: AMPARO GRACINI (Ed.) *La Técnica de la Arquitectura Medieval*.Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2001.
- BOTELHO, Maria Leonor – *A Historiografia da Arquitectura da Época Românica em Portugal (1870-2010)*.Porto: Faculdade de Letras,2010. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- BJORK, Robert, E - *Abbot of Fleury*. The Oxford Dictionary of the Middle Ages – Oxford University Press, 2010. [on-line] Disponível em:<<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662624.001.0001/acref-9780198662624-e-0007>>
- BLOCH, Marc – *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Lugar da História. Edições 70.2009.
- BLUM, Pamela Z. - *Early Gothic Saint-Denis: Restorations and Survivals*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- BOERNER, Bruno – *Sculptural Programs*. In: CONRAD, Rudolph (ed) - *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Blackwell Publishing Ltd.2006. BENSON, Robert; CONSTABLE, Giles; LANHAM; Carol – *Renaissance and renewal in the twelfth century*. Harvard University Press, 1999.
- BURAS, Chelsea – *Social Influences on Sculpted Romanesque Corbels in the Eleventh and Twelfth centuries*. Louisiana State University, 2012.
- BREMMER, Jan; CZACHESZ, István (ed) – *The Visio Pauli and the Gnostic Apocalypse of Paul. Studies on Early Christian Apocrypha (9)*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 2007.
- CAMPBELL, Peter – [Rec.a] PENNY, Nicholas – *The Materials of Sculpture*. Yale University Press,1993. London Review of Books. Vol.15No.23 (1993)
- CAETANO, Joaquim Inácio - *Motivos Decorativos de Estampilha na Pintura a fresco dos séculos xv e xvi no norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.2010.
- CLARAVALLE, Bernardus - *Apologia ad Guillelmum Abbatem* (Apología dirigida al Abad Guillermo – [on-line] Disponível em:<http://mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/apologia_dirigida_al_abad_guille.htm>
- CAMILLE, Michael – *Image on the edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.
- CASKEY, Jill – *Whodunnit? Patronage, The Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art*. In CONRAD, Rudolph (ed) *A Companion to*

Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe. Blackwell Publishing Ltd, 2006.

CATHOLIC ENCYCLOPEDIA – *St. Bernward of Hildesheim*. [on-line] Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/02513a.htm>>

CATHOLIC ENCYCLOPEDIA – *St. Dominic*. [on-line] Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm>>

CHILVERS, Ian – *Oxford Dictionary of Art*. New York. The Oxford University Press, 2004.

Christian and Jewish Translators – *Alfonso X, el Sabio, Escola de Traductores* - [on-line] Disponível em: <<http://faculty.washington.edu/petersen/alfonso/esctra13.htm>>

CLARK, William W- *The Medieval Cathedrals*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006.

Codex Calixtinus - [on-line] Disponível em: <<http://www.codexcalixtinusfacsimil.com/2011/09/deluxe-facsimile-editionhtml>>

COLDSTREAM, Nicola – *Artesanos Medievales. Constructores y Escultores*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Dominican Sisters of St. Cecilia – *Nine Ways of Prayer*. [on-line] Disponível em: <http://nashvilledominican.org/charism/st_dominic/nine_ways_of_prayer>

DALE, Thomas E. A. - *Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa*. The Art Bulletin, Vol. 83, No. 3 Sep., 2001.

DALE, Thomas E.A. – *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture*. in: MAXWELL, Robert; AMBROSE, Kirk (Eds.) – *Current Directions in Eleventh and Twelfth Century Sculpture Studies*. Turnhout Brepols Publishers, Vol 5. 2010.

DUBY, George; LACLOTTE, Michael (Ed) – *História Artística da Europa. A Idade Média*. Tomo II. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

DUBY, Georges – *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

DURLIAT, Marcel – *Introducción al Arte Medieval en Occidente*. Madrid: Cuadernos Arte Catedra, 1989.

- ECO, Umberto – *Idade Média. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.
- ECO, Umberto – *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri.
- ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.2000.
- ECO, Umberto – *On Beauty. A History of a western idea*. London: Secker & Warburg, 2004.
- El Maestro del tímpano de Cabestany – *La obra de un escultor peregrino*. [on-line] Disponível em:<<http://www.arquivoltas.com/19-Barcelona/01-Cabestany06.htm>>
- ENCYCLOPAEDIA BRITANICA - "*Nicholas Of Clemanges*", [on-line] Disponível em:< <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/414146/Nicholas-Of-Clemanges> >
- ENCYCLOPAEDIA BRITANICA - "*Giles of Rome*" [on-line] Disponível em:<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/233641/Giles-of-Rome>>
- ERLANDE-BRADENBURG, Alain – *The Cathedral Builders of the Middle Ages*. London: Thames and Hudson, 1995.
- EVANS, Joan – *Cluniac Art of the Romanesque Period*. Cambridge: Cambridge University Press.1950.
- FERNANDES, Paulo Almeida – *A Igreja Românica de S. Salvador de Ansiães*. In: Revista Brigantina, vol XXI, nº1/2. Bragança,2001.
- FERNANDES, Paulo Almeida – *A Escultura Românica em Portugal: Construções historiográficas e desafios atuais*. IN: *A escultura em Portugal. Da idade média ao início da idade contemporânea: História e Património*. Coord. e organização editorial Pedro Flor e Teresa Leonor M. Vale. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna / Instituto de História da Arte, 2011.
- FOSSI, Gloria-*Romanesque and Gothic*. New York: Sterling Publishing Co.2008.
- FOWLER, Harold North – *A History of Sculpture*. Kessinger Publishing.2005.
- FRISCH, Teresa G, - *Gothic Art.1140-1450. Sources and documents*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- GARCIA ROMO, Francisco – *La Escultura del Siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. In: Review by Marilyn Low Schmitt. The Art Bulletin, Vol.59, No.3 (Sep.1977), pp.428-429 [on-line] Disponível em:<<http://jstor.org/stable/3049680>>

- GÉNICOT, Léopold – *Linhas de Rumo da Idade Média*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1963.
- GLASS, Dorothy F. *Speculum*, vol.66, No 2 (April, 1991) p.381. Medieval Academy of America– review of: Christine Verzár Bornstein – *Portals and Politics in the early Italian city state: The Sculptures of Nicholas in the context*. Parma: Università degli studi di Parma. Instituto dell'Arte. Centro di Studi Medievale. 1998.
- GOULD, Robert Freke – *The Concise History of Freemasonry*. Kessinger Publishing, 1994.
- GOUVEIA, Mário de – *Imagens de Santos na Sé de Coimbra no Episcopado de Miguel Salomão (Séc.XII)*. In: Revista de História da Arte, Nº7, 2009.
- GRANDSEN, Antonia - *Legends, Tradition and History in Medieval England*. Rio Grande, Ohio: The Humbledon Press. 1992
- HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura. A Idade Média*. Vega, Estante Editora s/data.
- HARRIS, Therese – *Reading the Walls: Mason's marks and the archeology of architecture. At San Isidoro, León*. University of Arizona, 2005.
- HEARN, Millard Fillmore – *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Cornell University Press, 1981,
- HEERS, Jacques – *O Trabalho na Idade Média*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.
- HUIZINGA, Johan – *O Declínio da Idade Média*. Braga, Editora Ulisseia, 1996.
- HUYGHE, René – *Sentido e Destino da Arte (I)*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- Inquirições Gerais [on-line] Disponível em: <
http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=188>
- JOHNSON, Danielle Vallin – *The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture: Verifying the Steps of a Methodology*. Gesta, Vol.1, 1999.pp. 11-20. International Center of Medieval Art.
- JORDAIN, Frédéric – *Les Techniques de la sculpture*. Musée des Beaux-Arts de Toulouse. 2002.

- LAMBERTINI, Roberto – *Gilles of Rome. The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2009 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [on-line] Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/giles/>>
- LANGE, Claudio – *La Clave Anti-Islámica – Ideas sobre marginación Icónica y Semántica*. Grupo de Investigación de Historia del Arte. Imagen y Patrimonio Artístico. Instituto de Historia, CSIC. *Relegados al margen: marginalidade y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid:2009.
- LANGE, Claudio – *Der Nakte Feind. Anti-Islam in der Romanischen Kunst*. ZDF, 2004. Documentário audio-visual (26mn).
- LANGE, Claudio – *The “acrobat” in the Antiislamic Theory of the 11th Century Western Sculpture*. Berlin:2009.
- LEÃO, Duarte Nunez do – *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1610, p.45. [on-line] Disponível em: <<http://purl.pt/index/geral/aut/PT/47390.html>>
- LEGUAY, Jean-Pierre – *Farceurs, Polissons et Paillards au Moyen Âge*. Paris: Editions Jean-Paul Gisserot, 2010.
- LE GOFF, Jacques – *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LEMOES, Paulo, NUNES, Manuel - *Notas para a gliptografia da ponte medieval da Veiga (Torno, Lousada)*. Suplemento de arqueologia. Revista Municipal. Nº111, 2003.
- LITTLE, Charles; HUSBAND, Timothy. B.; PARKER, Robert McD. (Ed) – *Europe in the Middle Ages*. Metropolitan Museum of Art Series, 1987.
- LOPES, Patricia Ferreira – *Timpanos Românicos portugueses. Temas e Problemas*. Mestrado em História da Arte Medieval. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. 2007.
- LOOMIS, Roger Sherman – *Medieval studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*. Geneva: Slatkine, 1974.
- MAGRILL, Barry – *Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces*. University of Victoria, 2009.
- MANCHO, Carles – *El Paper de l'artista en l'art medieval*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

- MARTÍNEZ PRADES – José António – Los Canteros Medievales. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- MARX, Jacqueline Leclercq – *Los Monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones*. Anales de História del Arte, 2010. Volumen Extraordinário.
- MATOS, A Campos – *A Igreja românica de S. Pedro de Rates*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- MATTOSO, José – *A Leitura e a Escrita na Cultura Monástica Medieval*. Porto: Coleção de Conferências da U. Verão: Módulo de Textus. As fontes manuscritas medievais e do início da idade moderna. Nº1. Dir. de José Meirinhos. 2010.
- MATTOSO, José (dir.); SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (Coord.) – *A Idade Média. História da Vida Privada em Portugal*. Círculo de Leitores. Temas e Debates, 2011.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *La Descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos*. De Arte, 9, 2010. [on-line] Disponível em: http://www.academia.edu/1775207/La_descontextualizacion_de_los_gestos_en_el_arte_romanico_de_los_reinos_hispanos.>
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – *La Expression del Dolor en el arte y la Literatura románicos*. [on-line] Disponível em: <http://www.academia.edu/1775209/La_expresion_del_dolor_en_el_arte_y_la_literatura_romanicos>
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – “*Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana*”. Medievalista [on-line]. Nº8, (Julho de 2010). Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\cavero8006.html>.
- MONTAGUE RHODES James; y LiTT.D., F.B.A., F.S.A - Walter Map, *De Nugis Curialium*. Oxford University Press. [on-line] Disponível em: <http://archive.org/stream/waltermapdenugis00mapwuoft/waltermapdenugis00mapwuoft_djvu.txt>
- MONTAGUE RHODES James; y LiTT.D., F.B.A., F.S.A - *De Nugis Curialium: Courtiers' Trifles*. [on-line] Disponível em: <<http://www.questia.com/read/85636556/de-nugis-curialium-courtiers-trifles#>>
- MONTEIRA ARIAS, Inés - *Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una Interpretación contextualizada en relación con el islam*. Codex Aquilarensis, nº 21, Aguilar de Campoo: 2005.

- MONTEIRA ARIAS, Inés – *El Vecino proscrito. El arte románico como mecanismo de difamación del musulmán en el norte peninsular (siglos XI-XIII)*.
- MORALEJO, Serafin – *The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source*. In: WILLIAMS, John, STONES, Alison (Eds) – *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tübingen: Narr, 1992.
- MÓRAN MORAIS, José de Alberto – *En torno a los procesos de la creación artística románica en el medio rural: los tímpanos de Ruiforco y Matueca de Torio* (Léon) De Arte; 9,2010.
- MORUJÃO, Mária do Rosário Barbosa – *O Livro Preto da Sé de Coimbra. Estudo do Cartulário*. In: Revista de História da Sociedade e Cultura. 8. Coimbra, Viseu: Palimage Editores, 2008.
- MURRAY, Johannes - *Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi, libri III. de diversis artibus: seu, Diversarum artium schedula*. Forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century. Londini.: 1847.
- NORA, Pierre - *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*, Volume 1: The State. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- NORRIS, Michael - *Medieval Art. A resource for educators*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2005.
- NUÑO GONZÁLEZ, Jaime – *Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas. Poder y seducción de la imagen románica*. Aguillar de Campoo, 2006.
- OLANETA, Juan Antonio - *Introducción al catálogo de la representación del Agnus Dei en el románico* - [on-line] Disponible en: <
http://www.claustro.com/Apocalipsis/AgnusDei/Webpages/Catalogo_AgnusDei.htm
[?http://www.claustro.com/Apocalipsis/AgnusDei/Webpages/Leon/AgnusDeiFicha_Ruiforco.htm](http://www.claustro.com/Apocalipsis/AgnusDei/Webpages/Leon/AgnusDeiFicha_Ruiforco.htm)>
- ORMROD, W.M; McDONALD, Nicola – *Rites of passage. Cultures of transition in the fourteenth century*. Suffolk; York Medieval Press, 2004.
- PANOFSKY, Erwin - *Abbot Suger. On the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*. Princeton, N.J., 1946.
- PLATÃO – *A República. Diálogos I* Mem Martins: Publicações Europa-América 3ª edição.s/d.

- POZE YAGUE, Marta – “*El Artista Románico (canteiros y otros oficios artísticos)*”. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. I, nº 2, 2009.
- KATZ, Melissa, R – “*Architectural Polychromy and the Painters. Trades in Medieval Spain*”. Gesta, Vol.41. *Artistic Identity in the Late Middle Ages*, 2002.
- KEDAR, Nurith Kenaan – “*The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*”. Gesta, Vol. 31. Nº1.1992.
- KINGSLEY PORTER, Arthur – *Pilgrimage Sculpture*. *American Journal of Archeology*, Vol.26, No.1 (Jan-Mar.1922) [on-line] Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/497633>>
- KURMANN, Peter – *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles. A propôs de l’atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle*. *Revue De L’Art*, nº120.1998.
- REAL, Manuel Luis – *O Românico português na perspectiva das relações internacionais*. In VALLE PÉREZ, Xosé Carlos; RODRIGUES, Jorge – *Românico em Galicia Y Portugal/Românico em Portugal e Galiza*. Catálogo da Exposição A Arte Românica em Portugal. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundacion Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- RECHT, Roland - *La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans L’Europe médiévale*. In: *Revue de l’Art*, 1998, nº120
- RIVAS LOPEZ, Jorge- *Policromias sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval: aspectos históricos y tecnológicos*. Universidade Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, departamento de pintura, 2008.
- ROBADOR GONZALEZ, Maria Dolores – *Los Revestimientos interiores de las fábricas românicas*. In: AMPARO GRACINI (Ed) *La Técnica de la Arquitectura Medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001.
- ROBERTS, Helen, E. (Ed.) – *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in the Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- ROCKWELL, Peter – *Lavorare La Pietra. Manuale per l’archeologo, lo storico dell’arte e il restauratore*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- RODRIGUES VASQUEZ, José Manuel; GARCINUÑO CALLEJO, Óscar – *De Románico y românicos: una aproximación a la doble naturaleza del românico popular*. *Anales de História del Arte*, 2002.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (Coord.Ciéntifica) – *Rota do Românico do Vale do Sousa*. S.I: Valsousa – Rota do Românico do Vale do Sousa, 2008.

- ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Maria Leonor (*Coord. Científica*), PÉREZ GONZÁLES, José Maria (Dir.) - *Arte Românica em Portugal*. Aguilar del Campoo (Palencia) Fundacion Santa Maria La Real, 2010.
- ROSS, David – *Adderbury, St Mary's Church*. [on-line] Disponível em: <<http://www.britainexpress.com/counties/oxfordshire/Adderbury-St-Marys.htm>>
- ROSS, Leslie – *Artists in the Middle Ages*. Greenwood Publishing Group, 2003.
- ROUSSADO, Fernando Silva – *Técnica da escultura em Pedra. Algumas Reflexões sobre o talhe directo*. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes. Dissertação de Mestrado. 2010.
- ROZESTRATEN, Artur Simões - *A Iconografia do portador do modelo de arquitectura na Arte Medieval*. São Paulo: Tese de Doutoramento em História e Fundamentos da Arquitectura e do Urbanismo. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2007.
- ROWLING, Marjorie – *Life in Medieval Times*. New York: The Berkley Publishing Group. 1973.
- SAUERLÄNDER, Willibald – *Escultura Medieval*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.
- SAUERLÄNDER, Willibald – *The Fate of the Face in Medieval Art*. In: LITTLE, Charles T. (Ed.) – *Set In Stone. The Face in the Medieval Sculpture*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer – *Romanesque Art. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977.
- SCHAPIRO, Meyer – *The Origin of the Historiated Capitals*. Dissertation at Avery Library, Columbia University. In: PERSINGER, Cynthia - *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art* .Submitted to the Graduate Faculty of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy. University of Pittsburgh. 2007.
- SCHELLER, Robert W – *Model-book, Drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1450). Exemplum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- SCHLECHT, Joseph; CARQUÉ, Bernd; OMMER, Bjorn – *Detecting Gestures in Medieval Images*. Brussels: IEEE International Conference on Image Processing (ICIP), 2011.

- SCHMITT, Jean-Claude – *The Rational of Gestures in the West: third to thirteenth centuries*. [on-line] Disponível em: http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/03_c3.pdf
- SCHMITT, Jean Claude– *Les Images Médiévales*. Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA, Hors-série, n°2.2008.
- SEIDEL, Linda - *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus and the Cathedral of Autun*. Chicago: The University of Chicago Press.1999.
- SEKULES, Veronica – *Medieval Art*.Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SGRIGNA, Ilaria - *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.2010.
- SOBRAL, Francisca – *Os jacentes femininos portugueses. O caso do túmulo medieval de D.Sancha Pires*. Revista MVSEU, 2013.p.59 [on-line] Disponível em: <https://www.academia.edu/4413985/Os_jacentes_femininos_portugueses_o_caso_do_tumulo_de_D._Sancha_Pires>
- SOUSA, Luís Manuel Correia de – *Speculum Musicae.Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*.Dissertação de Doutorado em História da Arte-Medieval. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa,2010.
- SPICHER, Michael – *Medieval Theories of Aesthetics*. [consultado em:18-08-2013] Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/m-aesthe/#SH3b>>
- STONE PROJECTS – *8 impact tools*. [on-line] Disponível em:<<http://www.stoneproject.org/8-impact-tools.html>>
- TATARKIEWICZ, Wladislaw – *História De seis ideias. Arte, beleza, forma, creatividad, mimesis, experiência estética*. Madrid: Editorial Tecnos.1996.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw - *História de la estética II. La estética medieval*.Madrid: Ediciones Akal 1989.
- The New Theologian Movement – *The Nine Ways of Prayer of Our Holy Father Dominic*. [on-line] Disponível em:<<http://newtheologicalmovement.blogspot.pt/2011/08/let-st-dominic-teach-you-how-to-pray.html>>
- VAN SERTIMA, Juan - *Golden Age of the Moor*.New Jersey, 2009.

- VANINA NEIRA, Andrea – *La magia erótica en el Corrector sive medicus de Burchard von Worms*. Brathair, 2010, p.87. [on-line] <
<http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/439/380>>
- VAUCHEZ, André - *André de Fleury, Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, Année 1972, Volume 27, Numéro 2.
- VAUCHEZ, André – *A Espiritualidade Na Idade Média Ocidental*. Séculos VII a XIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- VERGNOLLE, Éliane- *Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman*. In: Revue de l'Art, 1990.
- VIANT, Florence -*Le Livre de Saint Jacques ou Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. M2RIDE, Rapport de recherche bibliographique, Février 2005. [on-line] Disponible em: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/829-le-livre-de-saint-jacques-ou-liber-sancti-jacobi-codex-calixtinus.pdf>
- WEIR, Anthony – *Some Romanesque beard pullers*. [on-line] Disponible em:<
<http://www.beyond-the-pale.org.uk/beardpullers.htm>>
- WINTERNITZ, Emanuel – *Secular Musical Practice in Sacred Art*. In: The Secular Spirit: Life and Art at the end of the Middle Ages. Metropolitan Museum of Art, 1975.
- WOODRUFF, Helen-*"The Physiologus of Bern: A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript"* – [on-line] Disponible em:<
<http://bestiary.ca/manuscripts/manu1345.htm> >
- WOOTTON, W; RUSSELL, B; ROCKWELL, P. –. *The Art of Making in Antiquity Stoneworking in the Roman World*.2013. [on-line] Disponible em:<
<http://www.artofmaking.ac.uk/content/essays/2-stoneworking-tools-and-toolmarks-w-wootton-b-russell-p-rockwell/#edn27> >
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón –*El Maestro Mateo y la terminacion da la Catedral Románica de Santiago*. In: LACARRA DUCAY, Maria del Carmen (Coord.)Los Caminos de Santiago. Arte, História, Literatura.Zaragosa:Coleccion Actas Artes.2005.

ANEXOS

(encontram-se separados, em formato digital)

ÍNDICE DE IMAGENS

A GESTUALIDADE NA IDADE MÉDIA	1
FIG.1. Detalhe de um tímpano da Catedral de Léon.	2
FIG.2. Escultura da Abbaye Saint-Pierre de Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	3
FIG.3. Escultura . Catedral de Burgos	3
FIG.4 Camponês afiando a foice. Portal da Virgem. Notre-Dame. Paris. séc. XIII.	4
FIG.5. Escultura da Cathédrale Notre-Dame de Chartres	5
FIG.6. Capitel representando o moinho místico. Basilique de la Madeleine.	6
FIG.7. Cenas de Luta. Capitel da Église de Perse d'Espalion (Aveyron)	7
FIG.8. Caçada com falcão. Túmulo com jacente de Fernão Sanches. Séc.XIV.	7
FIG.9. Caça ao javali. San Galindo, Campisábalos (Guadalajara)	8
FIG.10. Camponês separando o trigo ou palha. San Galindo, Campisábalos (Guadalajara)	8
FIG.11. Escultura da Catedral de Léon.	9
FIG.12. Detalhe de um tímpano da Catedral de Burgos.	9
FIG.13. Capitel da Iglesia de San Pedro de Valdecab. (Palencia).	10
FIG.14. Capitel da Abbaye Saint Pierre de Lesterps (Charente)	11
FIG.15. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	12
FIG.16. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	12
FIG.17. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	13
FIG.18. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	13
FIG.19. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Rouen	14
FIG.20. Tanoeiros. Missal do Lorvão. Séc.XIV	15
FIG.21. Vindima. Missal do Lorvão. Séc.XIV	15
FIG.22. Colheita e vindima fl.172v. Apocalipse do Lorvão. Séc. XII	16
FIG.23. Colheita e vindima fl.120. Apocalipse do Lorvão. Séc. XII	16
FIG.24. De Avibus (Livro das Aves). Hugo de Folieto. Séc. XII. Santa Cruz 34, fl.109v	17
FIG.25. Músicos. Beatus de Liébana. Comentário do Apocalipse.	18

FIG.26. Mulher contorcionista. Rábano Mauro.Séc.XII-XIII. Sta Cruz 11,fl117.	19
FIG.27. Nobre, bailadeira com castanholas, jogral com saltério trapezoidal.fl.16.	19
FIG.28. Cena doméstica. Nobre e serva. Livro de Horas (proveniente de Rouen)	20
FIG.29. Trabalho no campo. Bedford Hours . c.1414-23. Master of the Duke of Bedford.	20
FIG.30. Tapeçaria. Alemanha (c.1490) Victoria and Albert Museum	21
FIG.31. Tapeçaria. Alemanha (c.1490) Victoria and Albert Museum	21
FIG.32. Tapeçaria. Alemanha (c.1490) Victoria and Albert Museum	21
FIG.33. The Tring Tiles. England (c.1330) The British Museum.	22
FIG.34. “Puxador de Barba”. Église de Saint Paul de Salers (Cantal)	23
FIG.35. “Puxador de Barba”. Église Saint-Barthélemy de Moussages (Cantal)	24
FIG.36. “Puxador de Barba”. Collégiale Saint Martin, Brive la Gaillarde, Corrèze.	25
FIG.37. “Puxador de Barba”. Mosteiro San Pere de Gallians (Girona)	26
FIG.38. “Puxador de Barba”. Église Notre-Dame de l'Assomption d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire)	26
FIG.39. “Puxador de Barba”. Iglesia de Santa María del Camino O Mercado (Léon)	27
FIG.40. Vitral da Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	28
FIG.41. S.Paulo. Portal sul da Abbaye Saint-Pierre de Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	29
FIG.42. Escultura mostrando a palma da mão. Basilique Saint-Just de Valcabrère. (Haute-Garonne)	30
FIG.43. Apóstolo mostrando a palma da mão. Cathédrale Notre-Dame de Chartres.	31
FIG.44. Abbatiale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	32
FIG.45. Relevo de um portal de San Pere de Rodes (Girona). Mestre de Cabestany, séc. XII	33
FIG.46. Freiras clarissas. Detalhe da arca de Dona Leonor Afonso. Igreja de Santa Clara. Santarém.	34
FIG.47. Detalhe da arca de Dona Leonor Afonso. Igreja de Santa Clara. Santarém.	34
FIG.48. Frades franciscanos. Detalhe da arca de Dona Leonor Afonso. Séc. XIV.	35
FIG.49. São Francisco ajoelhado com as mãos voltadas para cima, em gesto de aceitação.	35
FIG.50. detalhe do túmulo com jacente de João Gordo. Séc. XIV. Sé do Porto.	36
FIG.51. Relevo representando S.Filipe, S.Judas Tadeu e S.Bartolomeu (c.1150)	37
FIG.52. Coluna do arco triunfal com S.Pedro. Igreja do Mosteiro de Longos Vales (Monção)	38
FIG.53. Cruz relicário. C.1000. Marfim. Victoria and Albert Museum	39
FIG.54. Cristo de Cubbelus. Séc.XII.Museu Nacional d’Art de Catalunya.	40
FIG.55. Cristo Crucificado.c.1250. Toscânia. Victoria and Albert Museum	41
FIG.56. Cristo Crucificado.c.1250. Toscânia. Victoria and Albert Museum	41
FIG.57. Descimento da Cruz. Séc. XIII. Santa Maria de Taüll.	42
FIG.58. Cristo Crucificado. Séc.XIV. Tárrega (Lérida).	43
FIG.59. Cristo Crucificado. Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto	44
FIG.60. Detalhe do túmulo de Egas Moniz. Mosteiro de Paço de Sousa.	45
FIG.61. Detalhe do sepulcro do bispo Martín el Zamorano. Catedral de León	45

FIG.62. Detalhe do jacente da rainha D.Urraca. Panteão Régio. Mosteiro de Alcobaça	46
FIG.63. Profeta Isaías. Sainte Marie. Souillac.	47
FIG.64. Sacrifício de Abraão. (detalhe da coluna) Sainte-Marie de Souillac.	47
FIG.65. Sacrifício de Abraão. (detalhe da coluna) Sainte-Marie de Souillac.	48
FIG.66. Detalhe do tímpano de Sainte-Marie de Souillac.	49
FIG.67. Sacrifício de Abraão. (detalhe da coluna) Sainte-Marie de Souillac.	49
FIG.68. Jeremias. Portal sul da Abbaye Saint-Pierre Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	50
FIG.69. Jeremias. Portal sul da Abbaye Saint-Pierre Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	51
FIG.70. Detalhe da fachada da Église Saint-Nicolas de Civray. (Poitou-Charentes)	52
FIG.71. Detalhe do lintel da Basilique de la Madeleine de Vezelay (Borgonha)	53
FIG.72. Detalhe do tímpano da Basilique de la Madeleine de Vezelay (Borgonha)	53
FIG.73. Portal frontal de S. Salvador de Ansiães. (Carrazeda de Ansiães)	54
FIG.74. S. Pedro. Detalhe da arquivolta do Portal frontal de S. Salvador de Ansiães.	54
FIG.75. Detalhe da arquivolta do Portal frontal de S. Salvador de Ansiães. (Carrazeda de Ansiães)	54
FIG.76. Detalhe do tímpano do portal principal da Abbatiale Sainte-Foy de Conques. Aveyron.	55
FIG.77. Detalhe do tímpano do portal principal da Abbatiale Sainte-Foy de Conques. Aveyron.	55
FIG.78. Detalhe do tímpano do portal principal da Abbatiale Sainte-Foy de Conques. Aveyron.	56
FIG.79. Lazaro e figuras demoníacas. Saint-Pierre de Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	57
FIG.80. Castigo da mulher adúltera. Saint-Pierre de Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	58
FIG.81. Capitel da Basilique de Saint Sernin. Toulouse.	59
FIG.82. Capitel da Catedral de Santiago de Compostela.	59
FIG.83. Leão atacando um homem. Notre-Dame-de-la-Nativité. Salles-lès-Aulnay.	60
FIG.84. Rábano Mauro. De Numeris. séc. XIII. Esquema de contagem pelos dedos. Sta Cruz	61
FIG.85. As nove formas de rezar segundo S.Domingos.	62
FIG.86. As nove formas de rezar segundo S.Domingos.	63
FIG.87. Detalhe do tímpano da Catedral de Santa Maria. Tui.	63
FIG.88. Detalhe de um tímpano do claustro da Catedral de Léon.	64
FIG.89. Detalhe de um tímpano do claustro da Catedral de Léon.	64
FIG.90. Detalhe de um vitral. Cathédrale Notre Dame de Chartres	65
FIG.91. Cristo em Majestade. Tímpano da Église Sainte Foy de Conques, Aveyron.	66
FIG.92. Capitel da Igreja de Leça do Bailio. Matosinhos.	67
FIG.93. Bispo oficiante ladeado por dois acólitos. Tímpano da Igreja de Rio Mau. Vila do Conde	67
FIG.94. Detalhe das arquivoltas do tímpano da Église Sainte Foy de Conques (Aveyron.)	68
FIG.95. Detalhe das arquivoltas do tímpano da Église Sainte Foy de Conques (Aveyron.)	68
FIG.96. Église Sainte Foy de Conques (Aveyron.)	69
FIG.97. Gárgula. Abbaye Saint-Ouen de Rouen	69

FIG.98. Detalhe do Portail des Libraires Cathédrale Notre-Dame de Rouen	70
FIG.99. Detalhe do Portail des Libraires Cathédrale Notre-Dame de Rouen	70
FIG.100. Mosteiro de São Salvador de Arnoso. (Santa Eulália, Famalicão)	71
FIG.101. Cachorro da Igreja do Mosteiro de Sanfins de Friestas. (Valença)	72
FIG.102. Cachorro da Igreja do Mosteiro de Sanfins de Friestas. (Valença)	73
FIG.103. Cachorro da Igreja de São Pedro de Rubiães (Paredes de Coura)	74
FIG.104. Detalhe do tímpano do Portal sul da Abbaye Saint-Pierre de Moissac.	75

A ESCULTURA ROMÂNICA COMO MEIO DE PROPAGANDA CONTRA O ISLÃO? 76

FIG.105. San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria)	77
FIG.106. San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria)	78
FIG.107. Detalhe de um capitel. Église Saint Benoit-sur-Loire.França.	78
FIG.108. Detalhe de um capitel. Église Saint Benoit-sur-Loire.França.	79
FIG.109. Detalhe de um capitel . Église Saint Benoit-sur-Loire.França.	79
FIG.110. Église St.Nicolas Maizellais (Vendée) França.	80
FIG.111. Église Thése-Sevignac. França	80
FIG.112. Escultura da Église Thése-Sevignac. França	81
FIG.113. Église Thése-Sevignac. França	81
FIG.114. Detalhe de um capitel. Église Saint Benoit- sur-Loire.França.	82
FIG.115. Capitel com elementos vegetalistas. Église Saint Benoit-sur-Loire.França.	82
FIG.116. Mísulas com elementos vegetalistas. Église Saint Benoit-sur-Loire.França.	83
FIG.117. Elementos vegetalistas. Église Thése-Sevignac	83
FIG.118. Detalhe de arquivoltas com elementos vegetalistas e geométricos de influência islâmica.	84
FIG.119. Detalhe de um capitel. Église Thése-Sevignac	84

CACHORROS E MÍSULAS ROMÂNICAS:UMA ICONOGRAFIA MARGINAL? 85

FIG.120. Cachorros do portal da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	86
FIG.121. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	86
FIG.122. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	87
FIG.123. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	87
FIG.124. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	88

FIG.125. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	88
FIG.126. Cachorros da Colegiata de San Pedro de Cervatos (Alto Campoo, Cantábria).	89
FIG.127. Cachorro da Igreja de São Pedro de Rubiães (Paredes de Coura)	90
FIG.128. Cachorro da Iglesia de San Pedro de Echano (Navarra)	91
FIG.129. Cachorro da Église de St Maurice de Béceleuf, Deux-Sèvres. (Poitou-Charentes)	92
FIG.130. Cachorro da Iglesia de San Juan Bautista. (Villanueva de la Nía, Cantábria)	93
FIG.131. Cachorros da igreja de S. Cristovão de Rio Mau. Vila do Conde	94
FIG.132. Cachorros da igreja de S.Cristovão de Rio Mau . Vila do Conde.	94
FIG.133.Cachorros da igreja de S.Cristovão de Rio Mau . Vila do Conde.	94
FIG.134. Cachorros da igreja de Sanfins de Friestas.Valença.	95
FIG.135. Cachorro da igreja de Sanfins de Friestas.Valença.	95
FIG.136. Cachorro da igreja de Sanfins de Friestas.Valença.	95
FIG.137. Cachorros da igreja de Sanfins de Friestas.Valença	96
FIG.138. Cachorros da igreja de Sanfins de Friestas.Valença.	96
FIG.139. Cachorros da igreja de Sanfins de Friestas.Valença	96
FIG.140. Cachorros da igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura.	97
FIG.141. Cachorros da igreja de S.Pedro de Rubiães.Paredes de Coura	97
FIG.142. Cachorros de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura	97
FIG.143. Cachorro da igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura	98
FIG.144. Cachorros da igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura	98
FIG.145. Cachorros da igreja de Longos Vales.Monção	98
FIG.146. Cachorros da igreja de Longos Vales.Monção	98
FIG.147. Cachorros da igreja de Longos Vales.Monção	99
FIG.148. Cachorros da igreja de Longos Vales.Monção	99
FIG.149. Cachorros da igreja de Longos Vales. Monção.	99
FIG.150. Baixo-relevo em calcário de um jongleur. Église Saint-Pierre-le-Puellie.Bourges.	100
FIG.151. St.Mary Church. Adderbury.	101
FIG.152. Rei David. Catedral de Santiago de Compostela.	102
FIG.153. Rei David. St.Sernin de Toulouse.	103
FIG.154. Rei David. Saltério Francês.1175.	103
FIG.155. Rei David tocando harpa. The Bout-Psalter.Hours.Dutch. Fol.173	103
FIG.156. Saltério de St.Remigius: Beatus Vir.Cambridge Saint John's College,	104
FIG.157. Detalhe do Pórtico da Glória. Catedral de Santiago de Compostela.	105
FIG.158. Detalhe do Portal sul da Abbaye Saint-Pierre de Moissac.	105
FIG.159. Capitel da Basilica de la Madeleine de Vezelay.	106
FIG.160. Dois pássaros devorando uma figura humana pelos pés.S.Pedro de Rates	107

FIG.161. Dois pássaros devorando uma figura humana pelos pés. S.Pedro de Rates	107
FIG.162. Homem entre duas aves S.Pedro de Rates.	108
FIG.163. Aves debicantes sobrepostas nas colunas do portal principal da Igreja de Bravães..	109

IMITAÇÃO E VARIAÇÕES DO CAPITEL CORÍNTIO _____ 110

FIG.165. Capiteis da Igreja do Salvador de Aveleda.	111
FIG.166. Capiteis da Igreja de São Pedro de Cête.	111
FIG.167. Capiteis da Igreja de São Pedro de Cête.	112
FIG.168. Detalhe de um capitel com florões. Claustro da Abbaye Saint-Pierre de Moissac	112
FIG.169. Capiteis com entrelaçados. Igreja de São Pedro de Ferreira.	113
FIG.170. Arquivoltas com motivos geométricos: bolas e enxaquetados.	113
FIG.171. Capitel românico com motivos zoomórficos e enxaquetados.	114
FIG.172. Capitel românico com motivos zoomórficos e enxaquetados.	114
FIG.173. Capiteis com enxaquetados. Basilique Saint- Sernin de Toulouse.	115
FIG.174. utilização do trépano? Igreja de São Vicente de Sousa	115
FIG.175. Entrelaçados. Igreja de São Vicente de Sousa	116
FIG.176. Entrelaçados. Igreja Matriz de Santa Maria de Barcelos	116
FIG.177. Capiteis com enxaquetados. Igreja de São Pedro de Rates.	117
FIG.178. Capiteis com enxaquetados. San Juan de las Abadesas. (Gerona. Cataluña)	117
FIG.179. Cópia do séc. XI do De Architectura. Sélestat Biblioteca Humanistica.	118
FIG.180. Cópia do séc. XI do De Architectura. Sélestat Biblioteca Humanistica. Itália	118

RECONHECIMENTO OU ANONIMATO DO ARTIFEX MEDIEVAL _____ 119

FIG.181. Engelram e Redolpho. Representação do escultor e do seu filho. San Milán de Cogolla	120
FIG.182. Representação do ofício de carpinteiro no tecto da Catedral de Teruel. Espanha.	121
FIG.183. Representação do ofício de carpinteiro no tecto da Catedral de Teruel. Espanha.	121
FIG.184. Hildeburtus e o seu assistente. Augustinus, De civitate Dei, c. 1140. MS A. 21/1, f. 153r	122
FIG.185. Monge Eadwin trabalhando num manuscrito. Eadwin Psalter. Ms R 17 I f.283v.c.1150.	123
FIG.186. Vendedores raspando e esticando pergaminhos. Cod. Bonon. 963, f. 4..	124
FIG.187. Copista “Frater Ruffilus”. Passionary of Weissenau. Cod. Bodmer 127.fl.2r.	125
FIG.188. Copista “Frater Ruffilus”. Passionary of Weissenau. Cod. Bodmer 127.fl.244r.	126
FIG.189. Canteiro? San Miguel de Ayllón	127

FIG.190. Canteiro? Pozancos .Palencia. _____	127
FIG.191. Canteiro. Sequera de Fresno. Segovia. _____	127
FIG.192. Capitel de San Miguel de Biota. Zaragoza. _____	127
FIG.193. Capitel do claustro do Monasterio de Santa Maria La Real. Segovia. Séc.XV. _____	128
FIG.194. Micaelis Me Fecit. Iglesia Románica de Revilla de Santullán (Palencia). _____	129
FIG.195. Detalhe capitel do claustro da Catedral de Santa Maria de Gerona. _____	129
FIG.196. Auto-retrato de Adam Kraft. Arenito. St.Lorenz. Nuremberga. c.1493-6. _____	130
FIG.197. Inscrição de Gislebertus. Saint Lazare d'Autun. _____	131
FIG.198. Inscrição de Gofridus Me Fecit. Collégiale Saint-Pierre de Chauvigny _____	131
FIG.199. Detalhe de uma iluminura do século XV. Representação de canteiros perto da loggia ____	132
FIG.200. Santa Bárbara. Detalhe de um desenho de Van Eyck. 1437. _____	132

MODELOS BIDIMENSIONAIS E TRIDIMENSIONAIS UTILIZADOS PELOS ARTIFEX _____ 133

FIG.201. Casa do relógio e letra ornada.Villard de Honnecourt. Manuscrito fl.6v. _____	134
FIG.202. Elevação da torre de Láo.Villard de Honnecourt. Manuscrito fl.19. _____	135
FIG.203. Estudo de traçados geométricos.Villard de Honnecourt. Manuscrito fl.38. _____	136
FIG.204. Desenho do Mosteiro de Ulm. (Alemanha) vellum .c.1470, _____	137
FIG.205. Desenho do Mosteiro de Ulm. (Alemanha) vellum .c.1470, _____	138
FIG.206. Desenho do Mosteiro de Ulm. (Alemanha) vellum .c.1470, _____	139
FIG.207. Desenho do Mosteiro de Ulm. (Alemanha) vellum .c.1470, _____	139
FIG.208. Desenho do Mosteiro de Ulm. (Alemanha) vellum .c.1470, _____	140
FIG.209. Jacente do Rei Childebert segurando um modelo. Saint-Germain-des-Prés _____	141
FIG.210.Jacente de Henrique, o leão segurando modelo. Catedral de Brunswick. _____	141
FIG.211. Estátua do rei Charles V de França segurando um modelo _____	141
FIG.212. Rainha segurando modelo. Abbatiale Saint Ouen _____	141
FIG.213. S.Bernardo de Claraval segurando um modelo. Escultura do séc. XV. _____	142
FIG.214. desenho do jacente de Hughues Libergier, arquitecto de St.Nicause, Reims. _____	143
FIG.215. desenho de uma laje da igreja de Eidfjord, Noruega. _____	144
FIG.216. Rei John de Inglaterra.Detalhe do manuscrito Historia Anglorum c. 1250–59 _____	145
FIG.217. Rei Stephen Vladislav segurando um modelo do mosteiro de Mileseva. Serbia. _____	146
FIG.218. Jean Tissandier segurando um modelo da capela de Rieux. _____	147
FIG.219. Saint Wolfgang segurando modelo. Retábulo de Michael Pachter.séc.XV. Austria. _____	148
FIG.220. Saint Wolfgang segurando modelo. Detalhe do retábulo de Michael Pachter.séc.XV ____	148
FIG.221. Detalhe do túmulo de um conde Palatino. Nuremberga.séc.XIII. _____	149

FIG.222. Modelo em madeira da igreja Zur Schonen Maria. Regensburg. _____	149
FIG.223. Modelo em madeira e papier-maché. (1521) St.Maclou. Rouen. _____	149
FIG.224. Pedra dedicatória da Catedral de Ulm. Arenito policromado. 1377 _____	150

A CIRCULAÇÃO DO ARTIFEX OU DOS MODELOS BI E TRIDIMENSIONAIS? _____ 151

FIG.225. Agnus Dei.Igreja de São Cristovão de Rio Mau. Vila do Conde _____	152
FIG.226. Timpano interior da porta principal. Igreja de S. Pedro de Rates. Póvoa de Varzim. ____	152
FIG.227. Cordeiro Pascal. Portal do Mosteiro de Bravães. _____	153
FIG.228. Cordeiro Pascal. Mosteiro de Travanca. Amarante _____	153
FIG.229. Cordeiro Pascal. Timpano da igreja de São Romão de Arões. Fafe _____	154
FIG.230. Cordeiro Pascal. Igreja de São Pedro das Águias. Tabuaço. _____	154
FIG.231. Tímpano da Puerta del Cordero. Real Colegiata de San Isidoro. León _____	155
FIG.232. Timpano da Puerta del Cordero. Real Colegiata de San Isidoro.Léon _____	155
FIG.233. Timpano com o Agnus Dei. Santa Basilica de Ruiforco. León _____	156
FIG.234. Capitel no interior da Igreja de S.Pedro de Rates. _____	156
FIG.235. Portal da Igreja de San Juan Bautista. Laguardia. País Basco. _____	157
FIG.236 Portal da Igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura. _____	158
FIG.237. Portal da Igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura. _____	159
FIG.238. Portal da Igreja de S.Pedro de Rubiães. Paredes de Coura. _____	160
FIG.239. Portal da Igreja de Bravães. Ponte da Barca. _____	161
FIG.240. Portal da Igreja de Bravães. Ponte da Barca. _____	162
FIG.241. Portal da Igreja de Bravães. Ponte da Barca. _____	163

MÉTODOS NO PROCESSO ESCULTÓRICO ROMÂNICO ____ 164

FIG.243. Identificação e classificação das siglas da Ponte da Veiga. Lousada. _____	166
FIG.244. Siglas da igreja de San Gens de Boelhe (Penafiel) _____	167
FIG.245. Arenito _____	168
FIG.246. Granito _____	168
FIG.247. Pórfiro _____	169
FIG.248. Calcário _____	169
FIG.249. Pedra de Ançã _____	170
FIG.250 Mármore _____	170

FIG.251. Túmulo com jacente do rei Dom Pedro I _____	171
FIG.252. Detalhe do Túmulo de D.Inês de Castro _____	172
FIG.253. Túmulo com jacente do arcebispo D.Gonçalo Pereira.Sé de Braga. Capela da Glória. ____	173
FIG.254. Túmulo com jacente de Dona Isabel de Aragão, a rainha santa. Séc.XIV. _____	173
FIG.255. Maceta _____	174
FIG.256. Macetas em madeira _____	174
FIG.257. Vários tipos de macetas e martelos _____	174
FIG.258. Ponteiros _____	175
FIG.259. (1) Ponteiro (2) Cinzel dentado _____	175
FIG.260. Picão. _____	176
FIG.261. Picão. _____	176
FIG.262. Cinzel plano _____	177
FIG.263. Detalhe executado com cinzel plano _____	177
FIG.264. Cinzel dentado _____	178
FIG.265. Marcas feitas no mármore com cinzel dentado _____	178
FIG.266. Trépano _____	179
FIG.267. Trépano de corda _____	179
FIG.268. Escultura atribuída a Andrea Pisano. Florença. Museu dell’Opera del Duomo. _____	180
FIG.269. Trépano. Detalhe da Escultura atribuída a Andrea Pisano. _____	180
FIG.270. Escultura de Nanni di Bianco (1409-1417). Igreja de Orsanmichele, _____	180
FIG.271. Escultura da igreja de San Andrés. (Burgos) _____	181
FIG.272. Capitel da Iglesia de San Miguel. Camarasa (Nogueira). _____	181
FIG.273. Capitel da Iglesia de San Miguel. Camarasa (Nogueira). _____	182
FIG.274. Capitel da Iglesia de San Miguel. Camarasa (Nogueira). _____	182
FIG.275. Detalhe de um capitel da Abbaye Saint-Pierre de Moissac _____	183
FIG.276. Capitel do claustro da Abbaye Saint-Pierre de Moissac _____	184
FIG.277. Detalhe de um capitel do claustro da Abbaye Saint-Pierre de Moissac _____	185
FIG.278. Uso do trépano? da Igreja de São Vicente de Sousa (Felgueiras) _____	185
FIG.279. Processo abrasivo. Polimento. _____	186
FIG.280. Lâminas de serra _____	186

A PRODUÇÃO DE CAPITÉIS _____ 187

FIG.281. Épannelage- Primeira redução do bloco. _____	188
FIG.282. Épannelage - Segunda redução do bloco _____	188
FIG.283. Épannelage- Corte preparatório de uma modelagem ou ornamento. _____	189

FIG.284. Épannelage- Corte preparatório	189
FIG.285. Etapas de talhe a partir da épannelage.	190
FIG.286. Redução cúbica	190
FIG.287. Redução em pirâmide truncada.	190
FIG.288. Redução – inversão truncada	191
FIG.289. Redução - colar estrutural	191
FIG.290. Redução – painéis verticais	191
FIG.291. Redução - ângulos cortados	191
FIG.292. Organização do bloco. Cortes para adicionar as volutas.	192
FIG.293. Capitel da Igreja de São Pedro de Rates.	192
FIG.294. Capitel do claustro da Église des Jacobins. Toulouse.	193
FIG.295. Capitel do claustro da Abbaye Saint-Pierre Moissac.(Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	194
FIG.296. Capitel do claustro Abbaye Saint-Pierre Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	195
FIG.297. Capitel do claustro da Abbaye Saint-Pierre Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	195
FIG.298. Capitel do claustro da Abbaye Saint-Pierre Moissac. (Tarn-et-Garonne. Midi-Pyrénées)	196
FIG.299. Detalhe do Portal de San Nicolo (San Gemini.- Umbria)	196
FIG.300. Detalhe do Portal de San Nicolo (San Gemini.- Umbria)	197

POLICROMIAS SOBRE PEDRA 198

FIG.301. Detalhe dos Apóstolos. Igreja de San Juan de Tormes. Salamanca. Espanha. Séc. XII	199
FIG.302. Detalhe da Ábside. Igreja de San Juan de Tormes. Salamanca. Espanha. Séc.XII	199
FIG.303. Interior da Catedral de Orense. Espanha	200
FIG.304. Escultura do Portal da Majestade. Colegiata de Santa Maria, Toro (Espanha).	200
FIG.305. Pórtico de la Majestad. Colegiata de Santa María la Mayor. Toro (Zamora)	201
FIG.306. Pórtico de la Majested. Colegiata de Santa María la Mayor. Toro (Zamora).	201
FIG.307. Sé de Braga. Colunas e capitéis românicos com decoração monocromática vermelha.	202
FIG.308. Friso do absidíolo com pintura monocromática vermelha.	202
FIG.309. Igreja de Santa Maria de Ermelo. Capiteis policromados.	203
FIG.310. Arco do tramo (detalhe). Igreja de São Pedro de Rates.	204
FIG.311. Capitel românico. Igreja de São Pedro de Rates.	205
FIG.312. Arco do tramo (detalhe). Igreja de São Pedro de Rates.	205
FIG.313. Detalhe do tímpano da Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	206
FIG.314. Detalhe do tímpano da Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	206
FIG.315. Detalhe do tímpano da Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	207
FIG.316. Capiteis românico policromado. Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	207

FIG.317. Capitel românico policromado. Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	208
FIG.318. Capitel românico policromado. Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	208
FIG.319. Capitel românico policromado. Abbatale Sainte-Foy-de Conques. (Aveyron)	209
FIG.320. Capitel policromado. Basilique Saint-Just de Valcabrere.França (Haute-Garonne)	210
FIG.321. Capitel policromado. Basilique Saint-Just de Valcabrere.França (Haute-Garonne)	210
FIG.322. Portal principal da Basilique Saint-Just de Valcabrere.França (Haute-Garonne)	211
FIG.323. Escultura. Basilique Saint-Just de Valcabrere.França (Haute-Garonne)	212
FIG.325. Detalhe de Eva e a árvore da Tentação. Église Sainte-Radegonde. (Poitou-Charentes)	213
FIG.326. Rei Nabuchodonosor . Église Sainte-Radegonde. (Poitou-Charentes)	214
FIG.327. Capitel policromado. Église Sainte-Radegonde. (Poitou-Charentes)	214
FIG.328. Capitel românico policromado. Cathédrale Saint-Caprais d'Agen. (Lot-et-Garonne)	215
FIG.329. Capitel românico policromado. Cathédrale Saint-Caprais d'Agen. (Lot-et-Garonne)	215
FIG.330. Capitel românico policromado. Cathédrale Saint-Caprais d'Agen. (Lot-et-Garonne)	216
FIG.331. Capitel românico policromado. Cathédrale Saint-Caprais d'Agen. (Lot-et-Garonne)	216
FIG.332. Capitel da Basilique Saint-Sernin de Toulouse	217
FIG.333. Capitel da Basilique Saint-Sernin de Toulouse	217
FIG.334. Capitel da Basilique Saint-Sernin de Toulouse	218
FIG.335. Capiteis do claustro da Église des Jacobins.Toulouse	218
FIG.336. Basilique Saint-Sernin de Toulouse	219
FIG.337. Capitel de St. Maria de Piascas (Cantábria)	219
FIG.338. Anjo. (Île-de-France) c.1150. Calcário. Victoria and Albert Museum	220

